ENTSTEHUNGSGESCHICHTE DER SCHOTTISCHEN VOLKSBALLADE THOMAS RYMER

INAUGURAL-DISSERTATION ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT HALLE-WITTENBERG

VORGELEGT VON

ARTHUR SAALBACH

AUS MAGDEBURG

HALLE A. S.
DRUCK VON EHRHARDT KARRAS
1913

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Literatur 7

I. Überlieferung, Quellen 9

II. Sagengeschichtliche Untersuchung 13

A. Aufbau der Motive in der Sage 13

B. Altkeltische Sagen 16

1. Echtra Condla Chaim 16

2. Serglige Conculaind 18

3. Imram Brain 20

C. Vergleichung der Hauptmotive 21

Motiv IV 21

„ VII 27

„ III und V 28

„ I 33

„ II 35

„ VI 37

„ VIII 39

D. Vergleichung der Nebenmotive 40

III. Untersuchung der Volkstümlichkeit 51

IV. Entstehungsgeschichte 59

V. Beiträge zur Textkritik 68

Anhang. Nachwirkungen und Übersetzungen 75

Literatur.

Alois Brandl: *Thomas of Erceldoune.* (II. Band der Sammlung englischer Denkmäler in kritischen Ausgaben.) Berlin 1880.

Arthur C. L. Brown: *Iwain, A Study in the Origins of Arthurian Romance.* Harvard Studies and Notes in Philology and Literature. Vol. VIII, p. 1—146. Boston 1903.

Francis James Child: *The English and Scottish Popular Ballads.* 5 vols. zu je 2 parts.[1]) Boston [1882—1898].

Friedrich Görbing: Die Elfen in den englischen und schottischen Balladen. Dissert. Halle 1899.

Arturo Graf: *Miti, Leggende e Superstizioni del Medio Evo.* Vol. I, p. IX—XXIII, 1—238: *Il Mito del Paradiso Terrestre.* Torino 1892.

Brüder Grimm: Irische Elfenmärchen. Leipzig 1826. (Übersetzung des anonymen Werkes *Fairy legends and traditions of the South of Ireland.* London 1825.)

Francis B. Gummere: *The Popular Ballad.* (Aus der Sammlung *The Types of English Literature,* ed. by William A. Neilson.) London 1907.

Wilhelm Hertz: Spielmanns-Buch. Stuttgart 1886.

Friedrich von der Leyen: Das Märchen. (96. Band der Sammlung Wissenschaft und Bildung.) Leipzig 1911.

Kuno Meyer: Die irisch-gälische Literatur. Die Kultur der Gegenwart, hg. von Paul Hinneberg, Teil I, Abteilung XI, 1, p. 78—97. Berlin und Leipzig 1909.

James A. H. Murray: *The Romance and Prophecies of Thomas of Erceldoune.* (E. E. T. S. 61.) London 1875.

Axel Olrik: Epische Gesetze der Volksdichtung. Zeitschr. f. dtsch. Alt. LI, 1—12. Berlin 1909.

[1]) Ich zitiere nach vol. und pag.

Philips' *Handy Atlas of the Counties of Scotland.* Constructed by John Bartholomew. London 1891.

Rodolfo Renier: *Ricerche sulla Leggenda di Uggeri il Danese in Francia.* Mem. della R. Accad. d. Scienze di Torino, Classe di sc. mor., stor. e filol. Serie Seconda. Tomo XLI. Torino 1891.

John Rhys: *Studies in the Arthurian Legend.* Oxford 1891.

Walter Scott: *Minstrelsy of the Scottish Border.* Vol. II. Kelso 1802.

Ludwig Christian Stern: Die schottisch-gälische und die Manx-Literatur. Kult. d. Gegenw. I, XI, 1, p. 98—113.

Karl Warnke: Die Lais der Marie de France. (III. Band der Bibliotheca Normannica.) 2. Aufl. Halle 1900.

Heinrich Zimmer: Sprache und Literatur der Kelten im Allgemeinen. Kult. d. Gegenw. I, XI, 1, p. 1—77.

I. Überlieferung, Quellen.

Die Ballade *Thomas Rymer* ist in fünf leider sämtlich mehr oder weniger unvollständigen Fassungen überliefert, die bei Child I, 323/6 und IV, 454/5 abgedruckt sind. Zu den drei ersten Fassungen (A, B, C) gibt Child eine längere Einleitung (317 ff.); die beiden letzten nenne ich D, E und zähle in D die Absätze: 1. *Her horse ...*, 2. *It was ...*, 3. *And they ...* usw. D fand Child schon in seiner Quelle nur bruchstückweise vor. Der Titel *Thomas Rymer* ist der gebräuchliche; *Rymer* = *Rhymer*, deutsch Reimer, Dichter.[1])

Über die Quellen von Child ist folgendes zu bemerken. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts begann das Sammeln der schottischen Volksballaden. Mrs. Brown zu Falkland[2]) lernte in ihrer Kindheit viele Volksballaden von ihrer Mutter, ihrer Tante und einem alten Dienstmädchen kennen. Nach ihrer Angabe hörte sie seit gegen 1760 keine einzige Ballade mehr sprechen oder singen außer von sich selbst. Bis zu dieser Zeit reicht also die mündliche volkstümliche Überlieferung zum mindesten; es ist jedoch anzunehmen, daß sie in anderen Gebieten des Landes noch weiter lebte. Seit 1783 zeichnete Mrs. Brown die Balladen, die ihr ausgezeichnetes Gedächtnis bis dahin behalten hatte, auf. In einer Gruppe von neun Balladen, die sie im April 1800 Mr. Fraser Tytler mit den zugehörigen Melodien mitteilte,[3]) befand sich TR. (= *Thomas Rymer*) Fassung A.

[1]) Murray: *A New English Dictionary.*

[2]) J. B. Nichols: *Illustrations of the Literary History of the 18th Century.* London 1848. VII, 89 f., 178 f.

[3]) Über die Manuskripte vgl. Child V, 397.

Nach diesem Ms. gab Robert Jamieson[1]) die Ballade heraus. Fassung C ist durch Scott kombiniert aus einer (bisher unauffindbaren) Niederschrift von einer Dame aus der Nähe von Earlston und einer Fassung aus Mrs. Browns Ms. (d. h. A); daher die zum größten Teil wörtliche Übereinstimmung von A und C. Auf Scotts Rechnung ist aber sicher auch die Verwirrung zu stellen, die in C vielfach herrscht. D und E stammen aus einem späteren Foliobande Scotts, der eine große Anzahl Bruchstücke enthält; und zwar ist E ähnlich wie C aus der volkstümlichen Überlieferung durch alte Frauen geschöpft. B rührt aus den Aufzeichnungen eines unbekannten Sammlers in Berwickshire und naheliegenden Grafschaften her. Von späteren Ausgaben der Ballade (außer Child) erwähne ich die von William Edmondstoune Aytoun,[2]) der C mit willkürlichen Änderungen (z. B. Umstellung der Strophen 11 und 12) abdruckte, und die Kombination von A und C durch Förster (s. u. S. 70).

Daß die fünf Fassungen auf eine Urform zurückgehen müssen, geht aus der großen Ähnlichkeit, die sie untereinander aufweisen, ohne weiteres hervor; die Verschiedenheiten in ihnen rühren von der mündlichen Überlieferung her. Über die Urform erhalten wir außer durch Vergleichung der Fassungen und durch einige Lokalsagen aus der Gegend von Earlston[3]) sehr wertvolle Kenntnisse aus dem in fünf Hss. erhaltenen mittelenglischen Prophezeiungsgedicht *Thomas of Erceldoune* (hg. zuletzt synoptisch von Murray und kritisch von Brandl), das um 1400 von einem Engländer nahe der schottischen Grenze verfaßt wurde.[4]) Dieses Gedicht hatte eine politische Tendenz; der Verfasser wollte nämlich unter den Schotten Propaganda machen für das Haus Lancaster, dessen erster Vertreter, Heinrich IV. (1399—1413), soeben den Thron Englands

---

[1]) *Popular Ballads and Songs.* II, 7—10. Edinburgh 1806.
[2]) *The Ballads of Scotland.* I, 36 ff. Edinburgh and London 1858.
[3]) Scott 248/9.
[4]) Brandl 41 f.

bestiegen hatte. Die bisherigen Herausgeber sind nun anscheinend sämtlich der Meinung, daß unsere Ballade aus dieser „Romanze“ (R) entstanden sei.[1]) Dem kann ich mich nicht anschließen. Ich glaube vielmehr, daß der Verfasser von R die damals schon weiteren Kreisen bekannte Ballade in einer beliebigen Form, die jedenfalls vollständiger und selbstverständlich viel älter als irgend eine unserer fünf Fassungen gewesen sein muß, gehört und als eine willkommene Einkleidung zu seinen Prophezeiungen benutzt hat. Soweit letztere tatsächlich historischen Ereignissen entsprechen (im wesentlichen Fitte II), sind sie natürlich nach deren Geschehen niedergeschrieben. Fitte III dagegen ist ziemlich phantastisch gehalten; Murray XXVII ff. erklärt sie als einen Rest des alten keltischen Volksglaubens von der Wiederkunft König Arthurs. Gründe für meine Annahme ergeben sich aus den folgenden Untersuchungen; ein sofortiger Nachweis würde vieles vorauszunehmen haben, was besser im Zusammenhang zu behandeln bleibt.

Die Frage nach der Entstehung unserer Ballade wird besonders interessant dadurch, daß ihr Held eine geschichtliche Persönlichkeit ist.[2]) Im 13. Jahrhundert lebte nämlich in Erceldoune (jetzt Earlston) ein gewisser Thomas, vielleicht mit dem Zunamen *Le(a)rmont*, sicher mit dem Beinamen *the Rymour* oder *Rymer*. Dieser Mann war schon zu seinen Lebzeiten als Prophet und Dichter berühmt und wurde es nach seinem Tode noch weit mehr. Fordun,

---

[1]) Brandl drückt sich vorsichtig aus; p. 26 beginnt er, die Weiterentwicklung der „Thomassage“ in der Zeit nach der Abfassung von R zu verfolgen und fährt p. 27 fort: „Andererseits geriet Thomas noch tiefer in die märchentrümmer heidnischer mythologie. eine schottische ballade ... läßt ihn nicht mehr vom feenlande zurückkehren ...“ Brandl spricht zwar nicht von R, sondern von der „Thomassage“, sagt also über das Verhältnis von R und TR. nichts Bestimmtes aus; er nimmt aber an, daß die Elemente „heidnischer mythologie“ erst nach der Abfassung von R in Zusammenhang mit TR. gelangten, was meiner Auffassung widerspricht.

[2]) Er hat sogar im *Dictionary of National Biography* VI, 803/6 eine Würdigung gefunden.

Harry the Minstrel, Robert Manning of Brunne und andere Chronisten erwähnen ihn in diesem Sinne; noch in allerjüngster Zeit war sein Ruf bei den Schotten nicht ganz vergessen. Scott in seiner Ausgabe des *Sir Tristrem* (zuerst Edinburgh 1804) und andere nach ihm hielten ihn sogar für den Verfasser dieses Versromans. Das beruht auf einem Mißverständis: der unbekannte Verfasser des Gedichtes fand in seiner französischen Vorlage den Namen eines sonst nicht näher bezeichneten Thomas vor und führte, um dem Werke ein lebhafteres Interesse seitens seiner Landsleute zu sichern, als Autorität den berühmten Thomas of Erceldoune an.[1]) Der Prophetenruf ist mit Murray XVII wohl so zu erklären, daß Thomas in seinen letzten Lebensjahren von Sorgen um die Zukunft seines Vaterlandes Schottland dazu inspiriert wurde, zur Ermutigung seiner Landsleute ihnen den endgiltigen Sieg über die Engländer in dunklem, dichterischem Tone vorherzusagen. Diese — nicht aufgezeichneten — Prophezeiungen auf der einen Seite, die Ballade TR. auf der andern waren die Quellen, die nach meiner Annahme der Verfasser von R benutzt hat. Er verfuhr in der Weise, daß er seinem Helden selbst einen Teil der Erzählung, der Feenkönigin dagegen die Prophezeiungen in den Mund legte, um ihnen eine übernatürliche Autorität zu geben, wie das ja die Verfasser der mittelenglischen Prophezeiungsgedichte häufig taten.[2]) Den Stoff der ursprünglichen Ballade behandelte er mit großer epischer Breite, schmückte ihn dem Zeitgeschmack entsprechend aus und bildete daraus die I., den Anfang der II. und den Schluß der III. Fitte seines Gedichtes. Diese Teile mit Ausnahme des letzten hat Child I, 326/9 abgedruckt. — Man wolle also bei den nachfolgenden Untersuchungen vorläufig meiner Behauptung Glauben schenken, daß die Ballade und nicht die Romanze das prius ist.

---

[1]) E. Kölbing: Die nordische und die englische Version der Tristan-Sage. II, XXX f. Heilbronn 1882.

[2]) Vgl. Brandl 19.

II. Sagengeschichtliche Untersuchung.

A. Aufbau der Motive in der Sage.

Wie jedes Märchen und jede Sage setzt sich TR. aus mancherlei einzelnen Motiven zusammen, die ursprünglich wohl jedes ein Leben für sich geführt haben (vgl. S. 59), sich dann aber zu größeren Gruppen, eben Märchen, zusammenschlossen. Über die noch nicht erschöpfend klargelegten Unterschiede von Sage und Märchen verweise ich auf v. d. Leyen 78 ff.; ich nehme im folgenden keine scharfe Unterscheidung der beiden Begriffe vor, da sie für meine Untersuchung doch nicht von großem Wert sein dürfte. Beiläufig bemerke ich ferner, daß ich ebensowenig die Begriffe Fee und Elfe auseinanderhalte; ich ziehe den Ausdruck Fee vor, weil man gewohnt ist, mit dem Wort Elfe das Attribut der winzigen Gestalt zu verbinden.

Wichtiger ist dagegen die Unterscheidung von konstruktiven und ornamentiven Elementen, die ich vornehme. Die folgenden Motive haben in der Entwicklung der TR.-Sage eine Rolle gespielt, wenn sie auch nicht alle mehr in der Ballade zu finden sind.

1. Hauptmotive (konstruktiv).

I. Die Feenkönigin sucht den Erdenbewohner Thomas auf und gewinnt durch ihre unbeschreibliche Schönheit seine Liebe, die sich bald zur höchsten Leidenschaft steigert.

II. Durch diese Liebe verfällt Thomas mit Leib und Seele der Fee und muß ihr in ihr Reich folgen.

III. Beide reiten auf der Zauberstute der Fee lange Zeit durch ein großes Wasser.

IV. Endlich gelangen sie zu einem „grünen Garten", dessen Früchte Thomas bei Höllenstrafe nicht anrühren darf.

V. Die Fee zeigt ihm drei Wege, von denen der erste in den Himmel, der zweite in die Hölle, der dritte, den sie einschlagen werden, ins Feenreich führt.

VI. Sie verbietet Thomas, im Feenreich zu irgend jemand außer ihr auch nur ein Wort zu sprechen.

VII. Beide gelangen dann in das Feenreich und führen hier ein Leben in ewiger Jugend und Freude.

VIII. Nur einmal, nach sieben Jahren, schickt die Fee ihren Geliebten zur Oberwelt zurück, wo er nur sieben Jahre bleibt und die Fee sehen darf, so oft er es wünscht.

Die Anordnung der Motive in den verschiedenen Fassungen von TR. und in R ist folgende:

A: I. II. III. IV. V. VI. VII.
B: I. II. III. IV. V. VI. VII.
C: I. II. III. V. VI. III. IV. VII.
D: (I. II.) III. IV. V. VI. VII. (II.) VIII.
E: I. II. III. IV. V. VI. VII.
R: I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII.

Fassung C ist, wie man hieraus schon sieht, sehr verdorben (vgl. S. 10); D, wie erwähnt, nur bruchstückweise aufgezeichnet. In den meisten Fassungen fehlt das Schlußmotiv VIII; es ist jedoch leicht zu ergänzen, da erzählt wird, daß Thomas auf sieben Jahre (also vorläufig noch nicht für immer) ins Feenreich geht.

2. Nebenmotive (ornamentiv).

Zu I.
1. Lokalisierung.
2. Grünes Gewand der Fee.
3. Glocken als Schmuck des Pferdes.
4. Begrüßung der Fee als Himmelskönigin.
5. Die Fee ist auf der Jagd.

Zu IV. 6. Sie reicht Thomas mitgebrachtes Brot und Wein.
Zu VII. 7. Thomas erhält ein Feengewand.
8. Feenkönig und -Königin.
9. Verlust des Zeitgefühls im Feenland.
Zu VIII. 10. Blutzoll der Feen an den bösen Feind.
11. Verleihung der Wahrsagegabe.
12. Thomas als „getreuer Eckart“ der Feen.

Unsere Ballade ist ein Beispiel zu einem außerordentlich weit verbreiteten Märchentypus. Von einem überirdischen, unsterblichen Geschlecht, das seinen Wohnsitz nicht unter den Menschen hat, sondern in einer anderen, schöneren Welt, und von einem Verkehr dieser Wesen mit den Sterblichen wissen die Sagen der verschiedensten Völker zu berichten. Kelten und Germanen, Romanen und Slawen[1]) haben diesen Volksglauben, die antike Literatur bietet zahlreiche Beispiele, in den Veden der altindischen Zeit[2]) wie in den indischen Märchen[3]) findet er sich. Er ist aber nicht auf die Indogermanen beschränkt: man trifft ihn z. B. in hebräischen, arabischen (*Houris* = Feen) und japanischen[4]) Märchen an. Die ungeheuer weite Verbreitung des Feenglaubens und ähnlicher Erscheinungen spricht dafür, daß wir es hier mit einer allen primitiven Völkern gemeinsamen Eigentümlichkeit zu tun haben, deren Erklärung eine Aufgabe der Völker- oder Entwicklungspsychologie ist. Wahrscheinlich handelt es sich dabei um eine Art pantheistischer Deutung oder Personifikation von Naturkräften, also um einen wesentlichen Bestandteil aller Mythologien.

Besonders stark scheint sich der Glaube an ein solches Geisterreich bei den Kelten entwickelt zu haben. Hier

---

[1]) Warnke CXVI.

[2]) Rhys 268.

[3]) v. d. Leyen: Indische Märchen. (Bibl. d. Gesamtliteratur 1188/91.) Halle [1898]. Nr. 6 und 9.

[4]) Japanische Novellen und Gedichte. Verdeutscht und hg. von Paul Enderling. Leipzig (Reclam 4747). Nr. 1.

spielt er auch in der Literatur eine so große Rolle wie sonst vielleicht nur noch in der indischen. Daß nun auch die Ballade TR. in ihren Ursprüngen auf eine alte keltische Sage zurückgeht, dies nachzuweisen, ist das Ziel der nachfolgenden Untersuchungen. — Es sei hier nebenbei gleich der etwa auftretenden Meinung begegnet, als ob TR. mit den sogenannten „ossianischen Balladen" etwas zu tun hätte; das ist nicht der Fall. — Ich schließe mich in der Frage der keltischen Literaturen eng an die eingangs angeführten Darstellungen in der „Kultur der Gegenwart" an und kann mir deshalb eine wenn auch gedrängte Übersicht der allgemeinen Tatsachen ersparen.

B. Altkeltische Sagen.

Unter den irisch-gälischen Sagen,[1]) die in den beiden ältesten irischen Handschriften, dem *Lebor na Huidre* (Buch der bunten Kuh), 11. Jh., und dem Buch von Leinster, 12. Jh., auf uns gekommen sind, bilden die zahlreichen Feenmärchen (*āis sīde* = Feenvolk) einen besonders alten Bestandteil der epischen Literatur. Unter ihnen wiederum ist eine der ältesten Gattungen das sogenannte *Echtra*, eine Erzählungsart, in der ein Sterblicher durch die Liebe einer Fee Eintritt in ihr Reich erhält. Sehen wir uns einmal eine solche Erzählung näher an, um sie mit TR. zu vergleichen. (Die folgenden Inhaltsangaben wollen durchaus nicht vollständig sein, sondern heben nur die für uns wichtigen Züge hervor.)

1. Echtra Condla Chaim.[2])

Eines Tages sah Condla ein wunderschönes Weib auf sich zu kommen. Sie lud ihn ein, ihr nach Mag Mell, dem Felde der Wonnen, zu folgen, einem Lande ewigen Friedens,

[1]) Meyer 82 ff.

[2]) Englisch bei Brown 28 ff., deutsch bei Rudolf Thurneysen: Sagen aus dem alten Irland. Berlin 1901. p. 73/6.

in dem König Bóadag herrscht und wo fortwährend glänzende Festgelage stattfinden. Das Weib, mit unvergänglicher Jugend und Schönheit begabt, liebte Condla und war, von niemand anders gesehen, gekommen, ihn nach jenem glücklichen Reich abzuholen. Durch die Zaubersprüche eines Druiden, der sie reden hörte, ohne sie zu sehen, vertrieben, mußte sie sich entfernen; vorher gab sie Condla einen Apfel, der nicht kleiner wurde, soviel er auch davon aß. Nach einem Monat erschien das Weib wieder, pries von neuem die Schönheit ihres Landes, in dem nur Frauen und Mädchen ohne Altern und Tod leben, und forderte ihren Geliebten auf, ihr gläsernes Schiff zu besteigen, in dem sie jede auch noch so große Entfernung vor Einbruch der Nacht zurücklegen könnten. Unfähig, der Lockung zu widerstehen, sprang Condla zu ihr in das Schiff, das alsbald auf die offene See hinaus fuhr, und seit dieser Zeit wurde er nie wieder gesehen.

Daß das wunderbare Weib in diesem Märchen eine Fee ist, braucht wohl nicht erst gesagt zu werden. Ihr Reich liegt jenseits des Meeres, seine Bewohner genießen ewige Jugend und Schönheit. Dieses Motiv bildet den Kern aller keltischen Vorstellungen von der „Other World“ (dem Feenreich). Schon in der Condla-Erzählung, einer der ältesten dieser Gattung, finden wir die wichtigsten von den Hauptmotiven unserer Ballade vor, nämlich: I. die Liebe der Fee zu dem Helden und ihr Besuch bei ihm; II. die Entführung ins Jenseits; III. die Fahrt übers Meer — hierbei entspricht das gläserne Schiff dem Zauberpferd in TR., das ja auch schneller als der Wind dahineilt; VII. das Leben voller Wonne und Lust ohne Altern im Feenreich.

In den Märchen dieses älteren Typs nimmt die Fee eine durchaus unabhängige Stellung ein;[1]) der erwähnte König wird nur schattenhaft gezeichnet. In den späteren Erzählungen dagegen wird die Fee oft als Gattin oder Tochter eines mächtigen Feenkönigs dargestellt. Während früher nur Frauen in der Other World lebten, dringt jetzt

[1]) Brown 33f.

das männliche Element ein und damit das Kampfmotiv, das freilich für die Entstehung des TR. ohne Belang ist, das aber ein Hauptthema desjenigen Märchentyps bildet, aus dem dann durch mannigfache Zwischenstufen Crestien de Troyes seinen Yvain-Stoff schöpfte. Die Männer sind ursprünglich als Diener oder Untertanen der weiblichen Feen betrachtet worden, denn die wirklich handelnden Personen auf der Seite der Überirdischen sind vorläufig immer noch weiblich. Dies ist auch der Fall in dem folgenden Märchen.

2. Serglige Conculaind.[1])

Cuchulinn war einmal krank; da hatte er Erscheinungen, die ihn veranlaßten, sich an eine bestimmte Stelle zu begeben. Hier erschien ihm bald darauf ein Weib in grünem Gewande und berichtete, sie sei Liban, die Gattin des mächtigen Labrid, der sie geschickt habe, Hilfe gegen seine Feinde zu suchen; wenn Cuchulinn diese leisten werde, solle er ihre Schwester Fann zum Weibe erhalten, die von ihrem Gemahl Manannán (einem Gott des Meeres) verlassen sei. Cuchulinn schickte zunächst zweimal seinen Diener Laeg voraus, der nach seiner Rückkehr, das zweite Mal in Begleiung von Fann selbst, viel von der wunderbaren Schönheit des von Labrid beherrschten Landes jenseits des Meeres und seiner Bewohner zu erzählen wußte. Das veranlaßte Cuchulinn, endlich selbst mit Laeg und Fann aufzubrechen. Er bekämpfte die Feinde des Königs siegreich und lebte in der andern Welt einen Monat lang mit Fann in glücklicher Liebe. Als er darauf in die Oberwelt zurückkehrte, versprach sie ihm, da wieder zu erscheinen, wohin er sie bestellen würde. Durch eine Unvorsichtigkeit erfuhr seine irdische Gattin den Ort der verabredeten Zusammenkunft und legte sich auf die Lauer, um ihre Nebenbuhlerin zu töten. Cuchulinn gelang es zwar, dieses zu verhindern; da erschien aber Manannán, der einstige Gemahl der Fann,

---

[1]) Brown 34 f., Thurneysen a. a. O. 81—104. Ich ziehe der Namensform Conculainn die gebräuchlichere Cuchulinn (vgl. Meyer 84) vor.

gewann ihre Neigung wieder und führte sie mit sich davon. Cuchulinn wurde aus Kummer über den Verlust der Geliebten wahnsinnig und erst nach langer Zeit durch einen Vergessenstrank der Druiden wieder geheilt.

Dieses Märchen weist von den wesentlichen Zügen des TR. erheblich mehr auf als das zuerst wiedergegebene. Wir finden hier: Motiv I mit der Abänderung, daß die Fee vor ihrem persönlichen Erscheinen eine Botin zu ihrem Geliebten schickt; II. die Entführung ins Jenseits; III. der Zauberstute entspricht wieder ein wunderbares Boot, in dem das Paar übers Meer fährt; IV. auf einer Insel befindet sich ein Garten mit Wunderfrüchten; VII. im Feenland herrscht ewige Jugend und Freude; VIII. der Held kehrt unter die Menschen zurück, nachdem ein Stelldichein mit der Fee verabredet worden ist. Es fehlen also von den Hauptmotiven nur V und VI; V ist, wie wir später sehen werden, nahe mit III verwandt, und irgendein Sprechverbot (ähnlich VI) war wohl ursprünglich ein Bestandteil des Cuchulinn-Märchens, was aus den schlimmen Folgen hervorgeht, die der unvorsichtige Verrat des Stelldicheins mit Fann hat. Der Schluß dieses Märchens scheint überhaupt verdorben zu sein,[1]) denn sonst haben derartige Erzählungen nicht einen tragischen Ausgang, sondern enden mit einem glücklichen Leben im Reiche der Unsterblichen. Das Cuchulinn-Märchen steht bezüglich des Vorhandenseins der Hauptmotive dem TR. näher als das von Condla, während dieses ihm hinsichtlich des einfacheren poetischen Gehalts und der einfacheren Darstellungsweise nähersteht.

Wir kommen zu einer weiteren Gattung der irischen Epik, den sogenannten *Imrama*.[2]) In diesen Erzählungen liegt das Hauptgewicht auf der eigentlichen Reise ins Jenseits, die durch allerlei Zwischenfälle ausgeschmückt wird. Der Held besucht dabei Inseln mit merkwürdigen Lebensverhältnissen und Bewohnern; ihre Zahl wechselt und beträgt mitunter über dreißig. Eins der am wenigsten ausgebildeten dieser

---

[1]) Brown 43, Anm. 2.

[2]) Brown 56 ff.

Märchen ist das folgende, in dem der Held zum Schluß auch wirklich ins Jenseits gelangt, während dieses Ziel in den reicher entwickelten oft gänzlich aus dem Auge verloren wird.

3. Imram Brain.[1])

Eine Botin aus dem Feenreich erschien dem Bran in geheimnisvoller Weise und besang die Schönheit ihrer heimatlichen Insel. Auf ihre Einladung hin fuhr Bran mit seinen Genossen auf die See hinaus; dort trafen sie Manannán, wie er in einem Wagen über die Wellen glitt und ebenfalls in wundervollen Gesängen die Schönheit des Gefildes der Wonnen schilderte, das in der Tiefe des Meeres liegt, und in dem ein nie alternder Wald mit Blüten und Früchten und goldenen Blättern gedeiht. Auf der Weiterfahrt gelangten die Reisenden zu einer Insel, deren Betreten unweigerlich niemals endendes Lachen zur Folge gehabt hätte, und zu einer anderen, auf der jeder Ankömmling ein schönes Mädchen zum Weibe erhielt. Auf dieser letzteren Insel ließen sie sich nieder und blieben ein Jahr dort, wie sie glaubten; in Wirklichkeit waren es Jahrhunderte, die sie in Gesellschaft der Schönen verlebten. Endlich machten sie sich auf die Heimreise. Da aber einer der Männer, als er den heimischen Strand betrat, augenblicks in Staub zerfiel, gerade als ob er die ganze Zeit über in der Erde begraben gelegen hätte, blieben die übrigen an Bord; und nachdem Bran den am Strande stehenden Leuten vom Schiffe aus seine Geschichte erzählt hatte, segelten die Seefahrer wieder von dannen, ohne jemals wiederzukehren.

Dieses Märchen hat mit TR. mehr oder weniger deutlich folgende Züge gemeinsam. I ist in zwei Motive zerlegt: eine Fee besucht den Helden, er schenkt seine Liebe aber nicht ihr, sondern einem Mädchen von der Insel; III. die Fahrt übers Meer wird in einem gewöhnlichen Schiff unternommen; IV. der Wundergarten wird nur besungen, nicht auf der Reise selbst betreten; etwas entfernt Ähnliches

[1]) Brown 58ff.

wie VI ist das unausgesprochene Verbot, die Heimat nach der Rückkehr wirklich zu betreten; VII. ewige Freuden im Jenseits; VIII. zeitweiliges Verlassen der Mädcheninsel.

Wir haben so drei typische altirische Feenmärchen kennen gelernt und im ganzen mit TR. verglichen. Wegen weiterer Beispiele verweise ich auf die Literaturangaben bei Meyer 96. Nunmehr kann ich von der Ballade selbst ausgehen, ihre einzelnen Motive ins Auge fassen und mit denen der eben besprochenen sowie anderer keltischer, gelegentlich auch nichtkeltischer Sagen vergleichen.

C. Vergleichung der Hauptmotive.

Es scheint mir empfehlenswert, für die folgenden Betrachtungen nicht die Reihenfolge beizubehalten, in der die Motive in der Ballade auftreten, sondern eine mehr systematische zu wählen. Ich behandle daher zunächst die wichtigsten der Motive: IV und VII, die sich auf wunderbare Länder beziehen, dann III und V, die von seltsamen Reisen und Wegen erzählen; darauf werden die vier minder wichtigen Motive folgen. Die Zahl der Parallelen zum TR. ist so groß, daß ich sie unmöglich sämtlich anführen kann; schon Gummere 216 sagt von TR.: '*As may be supposed, the theme of this ballad has almost endless connections with romance, tale, and myth.*'

Motiv IV.

Dieses Motiv findet sich in allen Fassungen von TR. und in R, und zwar mit Ausnahme von C (vgl. S. 14) immer an derselben Stelle, nämlich zwischen dem Ritt durchs Wasser und dem Motiv der drei Wege. Thomas und die Fee gelangen auf ihrer Reise zu einem „grünen Garten". er bittet sie, vom Pferde zu steigen, damit er von den Früchten, die dort wachsen, pflücken könne, um seinen Hunger zu stillen. Nur in A will er der Fee eine Frucht pflücken — eine Entstellung des ursprünglichen Motivs, was aus dem gestörten Reim sicher hervorgeht: in A 8

green : *thee*, in B D E *green* : *tyne*. Die Fee warnt Thomas jedoch davor, denn das Pflücken der Früchte ziehe alle Höllenplagen nach sich (A) oder habe seine Landsleute verzaubert (D E *beguiled*, dafür weniger gut in B *beggared*, an den Bettelstab gebracht). Mit dieser Darstellung stimmt R — abgesehen von der größeren Breite, die sich wie auf das IV. so auf alle andern Motive erstreckt — ziemlich genau überein. C dagegen weicht beträchtlich ab: die Fee pflückt hier selbst einen Apfel (von einem solchen ist auch in E die Rede) und reicht ihn als Lohn für die Begleitung Thomas, der durch den Genuß der Frucht eine nimmer lügende Zunge erhalten soll — eine Vorausnahme des 11. Nebenmotivs; von einer höllischen oder sonstigen Gefahr ist gar nicht die Rede. In zwei recht prosaischen Strophen (18, 19), die sich sonst nirgends finden und die sicher in neuerer Zeit eingeschoben wurden, erklärt Thomas, daß ihm diese Gabe durchaus nicht angenehm sei, da er dann beim Markthandel, im Gespräch mit Fürsten, bei einer Liebeswerbung stets die Wahrheit sagen müßte, was er sonst nicht immer tun würde; die Fee nimmt freilich ihr Danaergeschenk nicht zurück.

Der grüne Garten ist ein Beispiel für den bei allen Völkern und zu allen Zeiten weit verbreiteten Mythus vom irdischen Paradies. Dieser Mythus[1]) weist in den verschiedensten Formen stets gemeinsame Elemente auf: Bäume oder Früchte, die Leben und Weisheit spenden, Quellen der Unsterblichkeit oder Jugend, ein Verbot, einen Fehltritt, eine Bestrafung. Von besonderer Bedeutung wurde der Mythus für die jüdisch-christliche Mythologie, wo er ja aus der Genesis genugsam bekannt ist. Dieser letzte Umstand führte viele Forscher dazu, den Ursprung des in mittelalterlichen Denkmälern häufigen Motivs stets im Christentum zu suchen, ein Vorgehen, das nach Grafs Untersuchungen seine Berechtigung, wenigstens zum großen Teil, eingebüßt hat. Auch Brown huldigt dieser Annahme; er scheint leider Graf nicht gekannt zu haben. Über die

[1]) Graf XI ff.

Entstehung des Mythus, in die Naturverehrung, volkswirtschaftliche Elemente u. a. hineinspielen, kann ich mich hier nicht verbreiten, sondern muß auf Graf verweisen; vgl. ferner S. 60.

Als Ort des irdischen Paradieses[1]) wird gewöhnlich eine Gegend, meist eine Insel, bezeichnet, die von dem Lande, das die Menschen bewohnen, durch eine weite Meeresfläche getrennt ist — eine natürliche und uralte Vorstellung, die auch von den Kelten geteilt wird. Die Vorstellungen, die man von den Bewohnern des irdischen Paradieses hatte, schwankten; meist sind es die ersten überhaupt geschaffenen Menschen (z. B. Adam und Eva), häufig aber die Seelen der Verstorbenen; so nahmen die Christen oft an, daß die Gerechten nach dem Tode ins irdische und erst beim jüngsten Gericht ins himmlische Paradies gelangten.[2]) Die Verwicklung wird dadurch größer, daß in vielen Fällen das irdische Paradies mit einem noch vollkommeneren, eben dem himmlischen, verwechselt oder verschmolzen wurde, und dies nicht nur bei den Christen, sondern auch anderswo. Ferner machte sich späterhin der Einfluß des Christentums auf Vorstellungen geltend, die ursprünglich rein heidnisch waren. Alles dies trägt dazu bei, daß die äußere Form des Mythus beinahe in jeder Sage eine andere ist. Bei den Kelten wurde der Feenglaube mit dem Paradiesglauben in Beziehung gesetzt und das Feenreich oft mit dem irdischen Paradies identifiziert; in anderen Fällen unterblieb diese Identifizierung, und das irdische Paradies wurde wie in dem erwähnten christlichen Falle als eine Zwischenstufe zwischen Erde und Feenreich angesehen. Das letztere ist in TR. der Fall. Auch hier zeigt sich der christliche Einfluß in dem Verbot des Früchteessens: die Früchte erscheinen als ein Erzeugnis der Hölle, und wer sie genießt, der wird mit Höllenplagen gestraft. Die verbotenen Früchte, meistens eine Art Äpfel, sind ein wesentliches Motiv aller Paradiesmythen und an und für sich nicht christlich. Der christliche Einfluß ist in TR. nicht

[1]) Graf 4 ff.

[2]) Graf 66.

so tief gegangen wie in vielen anderen keltischen Sagen[1]), in denen ein einzelner Baum erwähnt wird und auf diesem Baume die auf das jüngste Gericht wartenden Seelen in der Gestalt von Vögeln, die eine Art religiösen Hymnus singen (vgl. den mehrstimmigen Gesang der Vögel im Yvain 459 ff.).

Eine Insel mit einem wunderbaren Garten fanden wir bereits im Cuchulinn-Märchen und im Imram Brain. Ähnliche Landschaften werden zumal in den Imrama und den Brandan-Legenden häufig beschrieben.[2]) Der wälsche Name der Feeninsel, *Avallach*, erklärt sich vielleicht daraus,[3]) daß in den älteren Mythen ein Apfelbaum (wälsch *avall*) eine Rolle gespielt haben wird. Früchte mit verhängnisvollen Wirkungen werden in verschiedenen Merlin-Sagen, z. B. im Awallenau erwähnt.[4]) Aus der keltischen Literatur wanderte das Paradiesmotiv in die mittellateinische zu Giraldus Cambrensis und in die englische zu Lazamon.[5]) Vergleiche auch das verhängnisvolle Pflücken der Rose in der Ballade Tam Lin (z. B. A 19/20). Größere Bedeutung erlangte das Motiv dann in der französischen Literatur bei Crestien (Erec und Yvain)[6]) und in den Lais der Marie de France. Obwohl es bei Crestien in echt französischem Geiste stark rationalisiert ist, gebraucht Hartmann von Aue in seinen Erec- und Iwein-Übersetzungen an den betreffenden Stellen geradezu die Worte *daz ander paradise.*

Auf keltischer Grundlage beruht auch die Darstellung in Ogier le Danois, die Child I, 319 in enge Beziehung zu TR. setzt. Ich sehe mich hier genötigt, Child zu widersprechen und möchte deshalb das Verhältnis der beiden Gedichte etwas ausführlicher behandeln. Child stellt die Behauptung auf — was aus I, 320, Anm. § und 340 besonders deutlich wird —, daß R und damit TR. direkt auf dem Ogier beruhen. Diese Annahme wird durch die Forschungen von Renier über die Ogier-Sage außerhalb des Bereichs der Zulässigkeit gestellt. Der Sachverhalt ist vielmehr

---

[1]) Brown 84. [2]) Brown 84 ff. [3]) Rhys 334.
[4]) Brandl 23. [5]) Brandl 23. [6]) Brown 133 ff.

folgender.[1]) Der dem Raimbert de Paris zugeschriebene Zehnsilblerroman Ogier le Danois (letztes Drittel des 12. Jhs.) wurde im 13. Jh. erweitert, im 14. in Alexandrinern neu bearbeitet und um lange Reihen von Abenteuern vermehrt. Auf dieser Alexandrinerfassung beruht ein seit Ende des 15. Jhs. häufig gedruckter Prosaroman, der von der Quelle nur ganz geringfügig abweicht; ferner ein weniger erfolgreiches Gedichtchen des 16. Jhs., das von Child in den Anmerkungen I, 319 und V, 290 erwähnte *Premier* (*second et troisième*) *livre des visions d'Oger* ...; endlich wurde 1778 ein Auszug aus dem Prosaroman für die *Bibliothèque des Romans* angefertigt. In den vier Versionen seit dem Alexandrinerroman findet sich der Verkehr des Helden mit der Fee Morgue, nicht aber in einer älteren Fassung. Es ist dies der merkwürdigste Zusatz, den der Verfasser des Alexandrinerromans hinzubrachte. Die Fee Morgue verheißt Ogier bei der Geburt ihre Liebe und Unsterblichkeit im Feenland. Nach vielen Jahren fährt Ogier nach Indien (Child: Frankreich) und erleidet Schiffbruch. Er gelangt auf eine Insel, findet dort ein Zauberschloß, einen Baumgarten, goldene Äpfel an einem Baume. Als er davon ißt, erkrankt er (Child: sehnt sich zu sterben). Morgue erscheint in weißem Gewande (Child: wird von ihm zuerst für die heilige Jungfrau gehalten) und heilt ihn; sie gibt ihm einen Ring, der sein Lebensalter von hundert Jahren auf dreißig herabsetzt, und eine Krone, die Vergessen der Vergangenheit bewirkt. Zweihundert wonnevolle Jahre vergehen im Fluge in Liebe Ogiers mit Morgue. Dann schickt sie ihn zur Oberwelt, um den Christen zu helfen. Er siegt über die Heiden. Später entführt ihn Morgue in einem Flammenwagen wieder. Diese Feengeschichte ist bretonischen Ursprungs und gehört zu dem britischen Arthur-Sagenkreis. Avalon liegt nach dem Gedicht nahe dem irdischen Paradies; Ogier identifiziert beide in seiner späteren Erzählung. (Von älteren französischen Denkmälern haben in motivischer Beziehung Ähnlichkeit mit Ogier der Partenopeus de Blois

[1]) Renier 430 ff.

und besonders die Bataille Loquifer.) Der Ogierroman steht also mit TR. in ähnlichem Zusammenhang wie Crestiens Yvain: der Verfasser benutzte als Quelle bretonische Feenmärchen, die auf wälsche und urkeltische Vorstufen zurückgehen, von welchen urkeltischen Vorstufen auf der andern Seite die irischen und schottischen Sagen zu TR. führen. Ein direkter Zusammenhang zwischen Ogier und TR. ist nicht annehmbar. Denn daß TR. auf dem Ogier beruhe, ist zum mindesten sehr unwahrscheinlich, weil sich die Sage aus der heimischen Tradition einfach genug entwickeln läßt; außerdem fehlen im Ogier die Motive V und VI gänzlich, und an Stelle des Rittes auf der Zauberstute findet sich einmal die Seereise mit Schiffbruch, das andere Mal die Fahrt im Flammenwagen; überdies entstand die Ballade, wie ich sicher glaube (s. u. S. 62 f.), gegen Ende des 13. Jhs., während die Alexandrinerversion des Ogier ins 14. gehört. Umgekehrt ist es ebenso unwahrscheinlich, daß die Ballade von Schottland nach der Bretagne gewandert und vom Verfasser des Ogier an Stelle der bretonischen Märchen benutzt worden sei. — Ich habe diese Frage gleich hier etwas eingehender behandelt, weil Child und nach ihm andere auf diesen Punkt unnötig viel Gewicht gelegt haben.

Der Wundergarten oder das irdische Paradies ist außerhalb der keltischen Literaturen nicht selten anzutreffen. Beispiele brauche ich kaum zu nennen; vgl. dieserhalb Graf. Ich führe nur ein weniger bekanntes aus der germanischen Sagenkunde an, ein deutches Märchen von Frau Holle,[1]) die unter ihrem Teiche einen Garten mit den herrlichsten Früchten besitzt, sowie die von Saxo Grammaticus erzählte altdänische Sage von Gormo und Guþmund.[2])

Die von Child I, 322, namentlich Anm. § weiter hierzu angegebenen Parallelen stelle ich zu Motiv II. (Vgl. auch S. 38 f.).

---

[1]) Grimm LXXVII. [2]) Child I, 323.

Motiv VII.

Das Feenland selbst ist in TR. weit kürzer behandelt als das irdische Paradies. Von den verschiedenen Fassungen brechen A C vor dem Eintritt ins Jenseits plötzlich und unbefriedigend ab; auch B D E haben einen sehr lückenhaften Schluß. Aus dem Attribut *fair* zu *Elfland* in A C (B hat nur *an unco land*), sowie aus dem Umstand, daß Thomas in der Volkssage[1]) nach seiner Rückkehr zur Erde schließlich wieder auf unbestimmte Zeit ins Jenseits geht, läßt sich mit Sicherheit schließen, daß das Feenreich auch in TR. mit denselben Eigenschaften (ewig währender Jugend und Wonne) ausgestattet zu denken ist wie in den andern keltischen Sagen. B D sprechen von einer Halle (*hall*), E von einem Hof (*court*). Aus dem '*harp and carp*' der Fee kann man wohl ferner vermuten, daß die Feen die Musik lieben und vielleicht auch selbst pflegen. R gibt eine sehr ausführliche Schilderung der Freuden in der Other World, unter denen Tanz und Musik sowie ein großer Festschmaus, von dem aber nur die Zurüstung beschrieben wird, obenan stehen; die Schilderung hat aber in R das einfache, volkstümliche Gepräge der alten Sagen gänzlich abgestreift und zeigt statt dessen den typischen ritterlichen Charakter entsprechender Szenen in den mittelalterlichen Versromanen. Man beachte *knyghttis, mynstralsye*. die Aufzählung der Musikinstrumente, den Tanz der Ritter und den Gesang der Damen (diese tanzen nicht).

Das Wenige, was wir aus der Ballade über die Verhältnisse des Feenlandes erfahren, paßt, wie bereits bemerkt, genau zu den Beschreibungen in fast allen keltischen Sagen. Ewige Jugend, Unsterblichkeit, Lust und Wonne sind stets unauflöslich mit dem Glauben an das Feenreich verknüpft. Es genügt, wenn ich auf die drei oben analysierten Märchen hinweise; andere altkeltische Beispiele ließen sich in Menge beibringen. Hierher gehört auch die Schilderung der Insel und des Schlosses Avalon im Ogier. Diese Vorstellungen

[1]) Scott 249.

sind noch heutzutage in Irland und Schottland weit verbreitet; in den Volksmärchen dieser Länder leben die Feen in großer Gesellschaft und bringen ganze Nächte unermüdlich mit Tanzen zu;[1]) ihre Musik, die mitunter aus der Tiefe der Erde zu hören ist, übt einen unbeschreiblichen, mächtigen Zauber auf den Menschen aus.

Die Verwandtschaft von TR. (R) mit dem Venusberg-Motiv der deutschen Tannhäuser-Sage fiel schon Uhland[2]) auf. Immerwährende Schmaus- und Trinkgelage in einer andern Welt sind übrigens ein sehr beliebtes und verbreitetes Motiv; ich erinnere an ein Beispiel aus der germanischen Mythologie: die Freuden der gefallenen Krieger in Walhall; ferner an das Knusperhaus im deutschen Hänsel und Gretel-Märchen, das ich auch für eine Variante dieses Motivs halte. Im Rig-Veda[3]) finden die unterirdischen Bankette wie in manchen keltischen Sagen, z. B. dem Echtra Condla, ohne sichtbare Bedienung der Speisenden statt, was uns wieder an ein deutsches Märchen, Tischlein deck' dich, erinnert.

Motiv III und V.

Diese beiden Motive behandle ich im Zusammenhang, weil sie Varianten eines Themas sind, das zu den wichtigsten der altkeltischen Literatur gehört, nämlich des „gefahrvollen Überganges" ins Jenseits, wie es Brown 75 ff. nennt. Eine Verschiedenheit besteht insofern, als bei III das Ziel noch nicht die andere Welt, sondern das irdische Paradies ist, wohingegen bei V der andere Bestandteil, das Moment der Gefahr, nicht mehr zu erkennen ist. Dieser Unterschied hindert uns jedoch nicht, den Ursprung der beiden Motive in einer gemeinsamen Quelle zu suchen.

Die anzusetzende Urform von III, der Ritt beider Liebenden auf der weißen Zauberstute der Fee durch ein weites Wasser

[1]) Grimm LXXXI ff.

[2]) Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage. Stuttgart 1869. IV, 264 ff.

[3]) Rhys 268.

bei voller Dunkelheit, erscheint in fast allen Fassungen etwas modifiziert: die Dauer des Rittes beträgt in E R drei Tage, in A vierzig Tage und vierzig Nächte (vielleicht Einfluß der jüdisch-christlichen Idee der Sintflut, die bekanntlich solange dauert, vgl. ferner S. 53); der Ritt führt in A C durch Ströme von Blut, das in C von den auf Erden erschlagenen Menschen herrührt. C bringt das Rittmotiv zweimal und berichtet beim erstenmal von einer Wüste, die zwischen dem Ausgangspunkt und dem Ort der drei Wege liegt, beim zweitenmal eben von den Blutströmen; die Anordnung ist hier durch die Überlieferung sehr gestört. Der Ritt beginnt in R (sonst nicht) mit dem Eintritt in einen Hügel. Das Pferd ist weiß in A C, *dapple gray* (grau mit dunkleren Flecken) in B D E R; das erstere ist sicher ursprünglich, wie sich aus Vergleichung mit anderen Sagen ergibt; außerdem wird hier die weiße Farbe an der Stelle erwähnt, wo das Pferd wirklich in Tätigkeit tritt, beim Beginn des Rittes, während die graue Farbe in den übrigen Fassungen nur beim ersten Erscheinen der Fee genannt wird. Aus Vergleichen ergibt sich auch, daß Thomas ursprünglich zusammen mit der Fee auf dem Pferde reitet, während die Erzählung in B E R (Thomas läuft nebenher und muß durch die Ströme waten) eine Entstellung enthält; A bringt die beiden sich widersprechenden Varianten nacheinander.

Motiv V ist gleichmäßiger vertreten: die Fee zeigt Thomas bei der Rast im grünen Garten drei Wege, die in den Himmel, die Hölle und das Feenland führen; der dritte Weg ist in B D durch eine Lücke fortgefallen. B D E vertauschen außerdem die Bedeutung der beiden ersten Wege: der sanfte (B: und schmale) führt zum Himmel, der rauhe (B: und breite) zur Hölle. Natürlich entsprechen der moralischen Anschauung (s. u. S. 31) die Fassungen A C; B D E sind verdorben, was die Verwirrung in B besonders deutlich zeigt. Dem Verfasser von R genügten drei Wege noch nicht; er bringt fünf Wege, diese führen 1. aus dem Fegefeuer in den Himmel, 2. ins Paradies, 3. ins Fegefeuer, 4. in die Hölle, 5. ins Feenschloß. Wie dies im einzelnen

zu verstehen ist, geht aus der ziemlich unklaren Darstellung nicht hervor.

Nach den ältesten Schilderungen befindet sich das Reich der Feen auf einer im Meere gelegenen Insel, zu der man mittels eines sehr schnell fahrenden Zauberschiffes (im Echtra Condla aus Glas) gelangt. Dieses Fahrzeug wurde dann durch ein Pferd ersetzt, das zu Wasser ebenso gut wie zu Lande brauchbar ist, in den meisten Fällen eine schneeweiße Stute. Hierin haben wir bereits unverändert unser Motiv III. In den Balladen ist ja vor allem im Zusammenhang mit den Feen die *milk-white steed* sehr häufig; daß ein weibliches Wesen auf einem *dapple gray horse* reitet, ist zudem eine ganz ungewöhnliche Erscheinung.[1]) Die Reise geht bald auf, bald unter dem Wasser vor sich, denn das Land jenseits der Wogen wurde oft mit einem Lande unter den Wogen verschmolzen.[2]) Die völlige Finsternis auf dem Wege findet sich häufig in Verbindung mit dem Motiv des irdischen Paradieses.[3]) Eine weitere keltische Vorstellung hat in R ihre Spur hinterlassen, nämlich daß das zu durchschreitende Wasser oder das Feenland selbst unter der Erde liege und durch Eintritt in einen Hügel erreichbar sei.

In den späteren Sagen wurde die Wasserreise ersetzt durch gefährliche Brücken und Türen, die oft nur unter dem Schutze einer Fee passiert werden können. Das wird z. B. im Imram Mailduin[4]) berichtet und im Serglige Conculaind angedeutet. Am deutlichsten ist das Motiv der gefährlichen Brücke in einer von Crestien für den Roman de la Charete benutzten Sage ausgeprägt.[5]) Die Königin Gwenhwyvar (Guenievre bei Crestien) wird von Maelwas (Meleagant) geraubt und in sein sehr unzugängliches Land entführt, aus dem niemand jemals zurückkehrt, also offenbar

---

[1]) Alfred Wirth: Untersuchungen über formelhafte und typische Elemente in der englisch-schottischen Volksballade. Diss. Halle 1897. p. 17.

[2]) Brown 40.

[3]) Graf 86. Vgl. auch unten S. 60.

[4]) Brown 75.

[5]) Rhys 51 ff.

eine Art Unterwelt. In dieses Land führen nur zwei sehr gefahrvolle Zugänge: 1. die Wasserbrücke, ein sehr enger, auf allen Seiten, oben und unten von Wasser umgebener Weg, auf dem dann Gwalchmei (Gauvain) vergeblich in das Reich des Räubers vorzudringen sucht; 2. die Schwertbrücke, ein Steg, der die Breite einer Schwertschneide und die Länge von zwei Lanzen hat, und den Lanzelot unter großen Gefahren, aber mit mehr Erfolg als Gwalchmei auf der Wasserbrücke, benutzt, um zu Gwenhwyvar zu gelangen und sie zu befreien. Eine ähnliche Schilderung enthält der wälsche Seint Greal;[1]) hier führen in das Reich Peleurs die „Aalbrücke", die sehr schmal ist, aber beim Betreten sofort breiter wird und über einen Strom von Gift hinwegführt (hiermit kann vielleicht das Blut in AC in eine entfernte Parallele gesetzt werden), und zwei andere, sehr schwach aus Eis gebaute Stege über reißende Wasserströme.

Bei der ständig fortschreitenden Moralisierung und Rationalisierung der alten Sagen konnten spätere Erzähler leicht auf den Gedanken kommen, an die Stelle der verschiedenen Brücken die Vorstellung vom schmalen Weg der Tugend, der in den Himmel, und dem breiten des Lasters, der in die Hölle führt, zu setzen; Olrik 11 hält diese Vorstellung (er spricht von Erde, Himmel, Hölle) für an sich rein natürlich, ohne religiösen Einfluß anzunehmen; mir leuchtet die Erklärung der Hölle auf „natürlichem" Wege nicht recht ein. Die genannte Vorstellung mußte selbstverständlich besonders nach der Einführung des Christentums beliebt werden. Eine ähnliche Entwicklung hatte wohl die von Brandl 24 erwähnte Merlin-Sage hinter sich. In der unserer Ballade zu Grunde liegenden Sage mußte der Weg nach dem Feenlande für den Fortschritt der Handlung notwendig beibehalten werden; wenn aus den anderen Brücken die Wege zum Himmel und zur Hölle wurden, so war damit (abgesehen von dem moralischen Moment) einem wichtigen Gesetz der Volkspoesie genügt, dem Gesetz der Dreizahl (s. u. S. 53). Indem der Erzähler

[1]) Rhys 56.

die Brücken in bloße Wege verwandelte, schloß er sich einfach an die christliche Vorstellung an, oder er wollte nicht noch einmal von einem Übergang über Wasser reden wie in III.

In Ergänzung der bereits genannten keltischen Parallelen möchte ich noch auf die zahlreichen in neuerer Zeit gesammelten irischen und schottischen Volksmärchen hinweisen, in denen das Land der Jugend, wie nach Grimm XVIII das Feenreich oft heißt, als jenseits oder unter Wasser liegend gedacht ist. Die Pferde der Feen sind schneeweiß und laufen schneller als der Wind;[1]) der Weg zum Feenland führt durch Wasser. Unter der Erde liegt das Feenland auch in den bretonischen Volksmärchen.[2])

Den Reimmangel in R 30 *hill* : *myrke* erklärt Brandl 22, indem er eine wörtliche Entlehnung dieser Stelle aus den nordenglischen Auntours of Arthur annimmt; ich bin nicht befugt, diese Erklärung anzufechten, möchte aber, da ich doch als Quelle von R die Ballade TR. ansetze, die Möglichkeit in Erwägung ziehen, daß das Wort *myrke* durch einen Lapsus des Dichters in den Text kam, der unter dem Einfluß des kurz vorhergehenden *dirke* stand und so einen Binnenreim schuf statt eines Versreims; *mirk* findet sich an dieser Stelle übrigens auch in der Ballade, freilich nur in C.

Auf keltische Quellen wie die Auntours of Arthur geht wohl auch die Beschreibung der turmhohen Schwertbrücke im mittelenglischen Owain Miles zurück,[3]) wenn dieser auch sonst vielleicht christlich zu deuten ist; die Ähnlichkeit mit der Schwertbrücke in der erwähnten Lanzelot-Sage ist jedoch zu groß, als daß man den keltischen Einfluß verkennen könnte. Über bretonische Märchen als Zwischenstufen gelangte das Motiv des gefährlichen Überganges in die französische Literatur, freilich unter Rationalisierung; ich nenne hier die Seefahrt im Ogier, die Falltore in Crestiens Yvain,[4]) mit denen die sich selbsttätig schließende

---

[1]) Grimm XLVIII.
[2]) Hertz LXV.
[3]) Brown 123.
[4]) Brown 79f.

Zugbrücke im Perceval (4580 ff., ed. Potvin) verwandt scheint, sowie den Ritt durch einen Fluß auf einem weißen Pferde in den Lais des sogenannten Graelent-Typs, dessen bekanntester Vertreter der Lanval der Marie de France ist.

Die nichtkeltischen Sagenkreise kennen ähnliche Motive in Menge. Besonders verbreitet ist der Glaube, daß die Seelen der Verstorbenen eine Grenze, die meist in einem Strom besteht, überschreiten müssen, über die sie nie wieder zurück können;[1]) man denke z. B. an den klassischen Hades. Es handelt sich hier zwar fast immer um die Totenwelt, nicht um ein Land der Wonnen, doch das verbietet nicht, eine Parallele zu ziehen, da beide Länder oft miteinander verschmolzen werden, so z. B. im Rig-Veda,[2]) wo Yama und alle andern Verstorbenen nach ihm einen reißenden Strom überschreiten, um in ein Land zu gelangen, wo es weder Altern noch Sterben gibt.

Das Blut in A C (vgl. S. 31) ist schwer zu erklären; Gummere 302 hält es, freilich nicht bestimmt, für einen Rest altgermanischer Mythen, eine Anschauung, der ich mich nicht anschließen kann, wenn ich auch nicht imstande bin, enge keltische Parallelen aufzuweisen. Die von J. A. Stewart bemerkte Ähnlichkeit mit den Höllenströmen bei Dante, die von den menschlichen Tränen gespeist werden, ist nicht zu verkennen, ebenso der Zusammenhang mit der von Gummere gleichfalls herangezogenen Stelle in der Ballade Johnie Cock, wo *ride the fords of hell* (z. B. A 3) als Symbol einer äußerst schwierigen Aufgabe erwähnt wird.

Motiv I.

Das Motiv ist in C am klarsten verwertet: die Feenkönigin (vgl. Motiv 8) besucht den Helden und trägt ihm ihre Liebe an, die er, durch ihre wunderbare Schönheit bezwungen, sofort erwidert, indem er ihre „Rosenlippen" küßt. Die anderen Fassungen sind weniger klar: A B D haben Lücken; nur E hat in Strophe 6 den Liebesantrag

[1]) Rhys 358.

[2]) Rhys 268.

der Fee, auf den Thomas in Strophe 7 einwilligend antwortet, dann freilich folgt sofort Motiv II, so daß auch E lückenhaft zu sein scheint. In R verstellt sich die Fee wohl, denn es ist Thomas, der ihr zuerst seine Liebe anträgt, und erst nach einigem Zögern ihrerseits folgt die Liebesszene, die hier an Sinnlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt. Diese höchste Steigerung der Sinnlichkeit sollte in der Ballade vielleicht erst im Feenlande eintreten, oder Dichter und Überlieferer waren zu zartfühlend, um überhaupt davon zu reden.

Die altkeltischen Märchen, die wir kennen lernten, weichen von dieser Darstellung kaum ab. Daß die Fee den Helden nicht zufällig trifft und sich in ihn verliebt, sondern ihn bereits kennt und liebt, als sie ihn besucht, geht oft daraus hervor, daß die Ankunft des Helden im Feenreiche erwartet wird.[1]) Die Fee wird immer als unbeschreiblich schön und meistens auch als Königin der anderen Welt geschildert. Ähnlich verhält es sich in den neukeltischen Volksmärchen, und zwar in den irisch-schottischen[2]) wie in den bretonischen.[3]) Sehr oft werden die Feen als winzige Gestalten beschrieben, die aber beliebige Formen, auch die menschliche, annehmen können.[4]) Von sinnlichen Neigungen der Feen zu sterblichen Männern erzählen namentlich die schottischen Märchen.[5]) Im Lanval schickt die Fee zwei Jungfrauen aus, die ihr den Geliebten bringen sollen; diese Variante trafen wir schon bei Cuchulinn, zu dem Fann ihre Dienerin Liban sendet. Dieser Dienerin entspricht bei Crestien Lunete, die Vertraute der Laudine.[6]) Im Ogier erscheint die Fee Morgue gewissermaßen als ihre eigene Botin bei der Geburt des Helden und vereint sich mit ihm in Liebe erst am Ende seines irdischen Lebenslaufes. In allen diesen Fällen ergreift die Fee die Initiative; daß der Mann die sich spröde stellende Fee um ihre Liebe bittet wie in R, ist

---

[1]) Brown 96.
[2]) Grimm XX.
[3]) Hertz LXV.
[4]) Grimm LXXXVI.
[5]) Grimm XXX und CIV.
[6]) Brown 44.

eine nicht ursprüngliche Form des Motivs; sie findet sich sehr selten, z. B. im Graelent, wo der Held dem Weibe sogar Gewalt antut, wonach sie freilich eingesteht, daß sie nur aus Liebe zu ihm an den Ort der Begegnung gekommen sei.[1])

Motiv II.

Daß der Held durch die Liebe zu der Fee ihr mit Leib und Seele verfällt, entspricht den allgemeinen Anschauungen. Leider stören an dieser Stelle noch die bei Motiv I erwähnten Lücken der meisten Fassungen. In C teilt die Fee dem Thomas die Entführung zweimal mit, vor und nach dem Kuß; ich halte daher eine von diesen beiden Stellen für nachträglich eingeschoben. Die zweite Stelle '*Now, ye maun go wi me*' usw. wird durch die übrigen Fassungen gestützt, die erste '*And if ye dare ... I will be*' nicht; gegen die erste spricht auch die Überlegung, daß die Fee töricht handeln würde, wenn sie Thomas vorher vor der Entführung warnte, da er ja dann auf den Verkehr mit ihr vielleicht von vornherein verzichten könnte. Mit 5, 3/4 muß dann wegen der Vierzeiligkeit der Strophen 6, 1/2 fallen, das ja auf 5, 3/4 antwortet; es hat sich dann 6, 3 unmittelbar an 5, 2 anzuschließen; der Reim wird dadurch nicht gestört. Als ursprüngliche Form sehe ich demnach die außerdem durch R gestützte an, daß die Fee erst nach dem Kuß von der Entführung spricht.

Der Glaube, daß derjenige, der in irgendeiner Weise mit den Bewohnern der Other World oder des Feenreichs in Berührung kommt, ihnen mit Leib und Seele verfällt, und daß die Feen absichtlich in näheren Verkehr mit Sterblichen treten, um sie unwiderstehlich an sich zu ziehen, ist weit verbreitet. Er ist natürlich auch auf keltischem Gebiet vielfach nachzuweisen und wird für die ältere Zeit z. B. durch die zahlreichen wälschen Sagen von Entführungen der Königin Gwenhwyvar,[2]) für die neuere durch viele schottische Märchen[3]) bezeugt. Wenn Görbing 24 das

[1]) Warnke CXI. [2]) Rhys 51 ff.
[3]) Grimm XXII und CIV.

Motiv in TR. und sonst mit dem Verlangen der Toten nach Vereinigung mit den Lebenden erklärt, so paßt dies nicht auf alle Fälle, am wenigsten auf solche wie in TR., wo die Feen mit den Toten gar nichts zu tun haben; auch mit der christlichen Idee des Strebens der heidnischen Feen nach der Erlösung durch einen Christenmenschen[1]) ist nichts anzufangen, da das Motiv schon vor der Christianisierung der Kelten häufig ist. (Görbing vergißt das p. 14 Gesagte anscheinend p. 24 völlig.) Einfacher und plausibler finde ich Görbings Deutung des Motivs durch eine den Feen zuzuschreibende Sinnlichkeit oder Lüsternheit.

Es ist interessant zu verfolgen, wie das Motiv des Verfallens an überirdische Wesen in unzähligen Varianten in den Sagen aller möglichen Völker und Rassen wiederkehrt. Hierher gehören die von Child II, 322 f. genannten Beispiele: die dänische Sage von Gormo und Guþmund; ein englisches Märchen, in dem ein Mann die verstorbene Geliebte, die aus dem Jenseits zurückkehrt, nicht küssen darf, wenn er noch unter den Lebenden bleiben will; ein ähnliches in Italien verbreitetes Märchen; die bekannten griechischen Sagen vom Apfel der Persephone, von Kirkes Zaubertrank und von den Lotosessern; hebräische Märchen, auf die man vielleicht manche der jüdischen Speiseverbote zurückführen darf; endlich das arabische Märchen aus Tausendundeine Nacht, in dem Aladdin beim Betreten des unterirdischen Palastes die Wände bei Todesstrafe nicht einmal mit seinen Kleidern berühren darf.

Ich muß hier auf eine Episode in R eingehen: infolge der Vereinigung mit Thomas verliert die Fee ihre Schönheit, das Haar hängt ihr wirr ums Haupt, die Augen scheinen ihr aus dem Kopfe gerissen, ihr ganzer Körper nimmt eine bleigraue Färbung an usw.; erst kurz vor dem Eintritt ins Feenreich erhält sie ihre wunderbare Schönheit wieder. In E 6, 1/2 '*Now gin ye kiss my mouth, Thomas, Ye mauna miss my fair bodee*' sehe ich einen undeutlichen

[1]) Görbing 14 f.

Anklang daran.[1]) Dieses Motiv, so merkwürdig es sich in dem Rahmen der im übrigen so heiteren Erzählung ausnimmt, steht doch nicht ohne Parallele da. Eine ganz ähnliche Geschichte wie R erzählt Giraldus Cambrensis von einem Manne aus Wales;[2]) nicht ganz so nahe steht ein Motiv der Auntours of Arthur,[3]) und umgekehrt bildet die Verjüngung eines alten, häßlichen Weibes durch den Kuß eines Mannes ein Hauptmotiv von Chaucers Wife of Bath's Tale. Daß wir es hier mit einem keltischen Motiv zu tun haben, dafür sprechen (abgesehen von den beiden ersten eben genannten Denkmälern) einzelne Züge in den keltischen Volksmärchen. Hier werden die Feen teils als jugendlich schön, teils als häßlich gealtert beschrieben; dieser Wechsel geht auf einen moralischen Gedanken zurück, die Unterscheidung von guten und bösen Geistern, von Feen und Hexen; daß hierbei christlicher Einschlag vorliegt (Grimm XIII denkt an die vom Himmel gestoßenen Engel), braucht man wohl kaum anzunehmen. Die schönen Feen der bretonischen Volksmärchen sind bei Tage häßlich.[4]) Die Wirkung des Kusses ist Verschwinden der Fee in irischen Märchen.[5]) In solchen wird auch die Farbe der häßlichen Feen als blaugrau bezeichnet,[6]) wozu das „bleigrau" in R gut paßt. Görbing 19 macht auf *an elfin grey* in der Tam Lin-Ballade (z. B. A 15) aufmerksam; andere Balladen erwähnen zwar die Fähigkeit der Fee, beliebig zu verschwinden oder die Gestalt zu wechseln,[7]) nicht aber die plötzliche Zerstörung der Schönheit.[8])

Motiv VI.

Dieses Motiv ist wieder eins der häufigen Verbotmotive: Thomas darf im Feenlande zu niemand außer seiner Geliebten sprechen; in A C muß er im Jenseits überhaupt

[1]) Über das Verhältnis von E zu R s. u. S. 70.
[2]) Brandl 20.
[3]) Brandl 21.
[4]) Hertz LXV.
[5]) Grimm XII.
[6]) Grimm LXX.
[7]) Görbing 9.
[8]) Görbing 16.

schweigen, weil er sonst nie wieder zur Oberwelt zurückkehren kann. Diese Motivierung ist wohl auch für die anderen Fassungen zugrunde zu legen: die Fee möchte Thomas noch einmal zu den Menschen schicken, um ihn erst dann dauernd an sich zu fesseln; durch Sprechen mit den Feen würde seine Rückkehr vereitelt werden (vgl. Motiv II). R begründet das Verbot mehr rationalistisch: der Feenkönig soll von dem Liebesverhältnis der Fee mit Thomas nichts erfahren; ferner bieten R II, 3 und E 7 neben dem eigentlichen Sprechverbot eine Variante davon: Thomas wird von der Fee gebeten, nach der Rückkehr zu seinen Mitmenschen nichts Schlechtes über sie zu reden.

In Zusammenhang mit VI steht übrigens das Verbot, sich den Menschen gegenüber des Liebesverhältnisses mit einer Fee zu rühmen, das zwar in unserer Ballade nicht vorkommt (in E 6 gestattet die Fee sogar ausdrücklich, daß Thomas daheim seine Liebesgeschichte erzählt), das aber zur führenden Rolle in den meisten Lais erhoben wird, wo der Held es übertritt und zur Strafe die Geliebte gar nicht oder erst nach vielen Abenteuern wieder zu Gesicht bekommt. Ähnlich verlaufen manche italienische, slawische und dänische Märchen.[1])

Ich benutze diese Gelegenheit, um eine Bemerkung über die Verbotmotive im Zusammenhang zu machen. Faßt man diesen Begriff sehr weit, so kann man auch II dazu rechnen, obwohl von einem eigentlichen Verbot nicht die Rede ist. Man denke sich die Sache folgendermaßen: die allgemeine Vorstellung von den Feen, die der Ballade zugrunde liegt, enthält bekanntlich den Glauben, daß jeder, der mit einer Fee in nähere Berührung kommt, ihr von da ab dauernd gehört; dieser Glaube wird für den vernünftigen Menschen zu dem Verbot des Verkehrs mit Feen; Thomas ist kühner, er übertritt dieses gedachte, nicht ausgesprochene Verbot und wird dafür mit der dauernden Verbindung mit der Fee bestraft oder vielmehr belohnt, denn

[1]) Warnke CXV f.

es ergeht ihm dabei doch recht gut. VI, das Sprechverbot, wird von der Fee direkt ausgesprochen. Ebenso das Verbot des Früchtepflückens in IV, wo die Dinge freilich etwas anders liegen: zwar ist die Strafe für die Übertretung auch hier ein Verfall an nichtmenschliche Kräfte oder Wesen; aber eben diese Kräfte gehen hier nicht von den Feen aus, sondern von der Hölle.

Motiv VIII.

Thomas' Rückkehr aus dem Feenland nach siebenjährigem Aufenthalt muß unbedingt ein Bestandteil der Urform von TR. gewesen sein; sie wird zwar nur in den gegen das Ende hin unvollständigen Fassungen D E gestreift und nur in R (Thomas bleibt hier nur „drei Jahre und mehr" im Jenseits[1]) ausführlich berichtet, während A B C ja vorzeitig abbrechen; sie ist jedoch auch für diese Fassungen vorauszusetzen, da diese von einem Verschwinden auf nur sieben Jahre (B D E: *seven years and a day*) reden. Ein Wiedersehen in der Oberwelt wird von der Fee versprochen in D R; ich möchte auch diesen Zug für ursprünglich halten. Daß Thomas endlich auf immer ins Jenseits zurückkehrt, ist nach dem zu II und VII Gesagten selbstverständlich; wir erfahren es ausdrücklich durch Lokalsagen aus der Gegend von Earlston,[2]) denen zufolge Thomas nach abermals sieben Jahren von einem geheimnisvoll auftauchenden Hirschpaar zur Rückkehr ins Feenreich abgeholt wurde; sein Wiedererscheinen unter den Menschen wurde seitdem vergeblich erwartet. Diese Sage erinnert an die von der Wiederkunft König Arthurs[3]) und andere sogenannte „messianische" Mythen.

In den Märchen von Cuchulinn und Bran gelangt der Held nach einiger Zeit wieder an die Oberwelt. Das Imram Brain wie ursprünglich auch das Serglige Conculaind (vgl. S. 19) und die meisten anderen keltischen Sagen dieses

[1]) Nur das Cambridge Ms. hat sieben. (Brandl 90.)
[2]) Scott 249. [3]) Rhys 18.

Typs endet damit, daß der Held schließlich auf ewig in das jenseitige Reich zurückgeht. Die schottischen Märchen erzählen ganz dasselbe,[1]) und zwar wird in ihnen die Zeitdauer des ersten Aufenthalts im Feenland sowohl wie die des darauf folgenden unter den Menschen auf je sieben Jahre angegeben. Mit einer Versöhnung und ewigem Leben des Helden im Feenreich, nachdem dieser infolge Übertretung eines Verbots lange von der Geliebten getrennt war, schließen auch die Lais, in denen sich gleichfalls das Versprechen der Fee findet, dem Helden auf Erden wiederzuerscheinen, wo und wann er es wünscht.

D. Vergleichung der Nebenmotive.

Ich untersuche die schmückenden Motive in der Reihenfolge, wie sie sich aus der Ballade ergibt und wie sie S. 14 f. aufgestellt worden ist.

Motiv 1.

Die Handlung ist in der Ballade genau lokalisiert; sie beginnt in B C E R auf den *Huntlie*[2]) *Banks* beim *Eildon*[3]) *Tree* (dieser auch in D). Die Ortsangabe fehlt in A, da diese Fassung aus einer entfernten Gegend in der Grafschaft Aberdeen stammt (vgl. S. 66); A hat dafür die unbestimmten Angaben *yond grassy bank* und *the fernie brae*. R hat zwei Bäume: Thomas liegt erst *undir-nethe ane semly tree*, steht dann auf, läuft der Fee entgegen und trifft sie *at Eldoune tree*.

Die Örtlichkeit, von der hier die Rede ist, liegt tatsächlich in der Nähe von Earlston. Murray L ff. beschreibt sie eingehend und bemerkt, daß die Übereinstimmung mit der Schilderung in TR. und R auffallend genau ist. Die

[1]) Grimm XXV.

[2]) Nach Bothwell 13 (s. u. S. 81, Anm.) bedeutet dieser Name Gespenst; B. gibt keine Quelle an.

[3]) Nach J. Leyden (Brandl 133) hängt dies mit Wachtfeuern zusammen.

drei *Eildon Hills* liegen südlich des Tweed und gewähren eine prachtvolle Aussicht nach Norden bis in die Earlstoner Gegend. An der Stelle des *Eildon Tree* steht jetzt der *Eildon Stone* (nach Scott 249 die Stelle, von der aus Thomas seinen Landsleuten prophezeite) auf einem Abhang, auf dem noch heute ein Feld namens *Huntlie Brae* liegt, nach Child I, 320, Anm. ¼, ½ Meile westlich des *Eildon Stone*. Scott erwähnt ebd. ferner einen *Bogle Burn* (etwa = Elfenbronn), der in der Nähe fließen soll. Philips (s. S. 66) bezeichnet nahe bei Earlston, am jenseitigen Ufer des Tweed, einen Punkt mit *Rhymer's Tower*; *the Rhymer's Castle* erwähnt auch Scott 244. Einen weiteren Ortsnamen enthält D, wo die Fee am Schluß eine Zusammenkunft auf den *bonny banks o Farnalie* verabredet. *Farnalie* ist offenbar identisch mit *Fairnilee*, einem Ort, nach Lüdemann 175 (s. S. 76, Anm.) einem alten Schloß, am Tweed, nicht allzu weit von Earlston.

Die Lokalisierung auf den Eildon Hills ist sehr natürlich, denn erstens genossen diese schon einen Ruf, der sie mit überirdischen Wesen zusammenbrachte (nach einer Volkssage[1]) ruht sogar Arthur selbst im Zauberschlaf unter diesen Hügeln); zweitens paßt die ganze Gegend zu den Schilderungen bei ähnlichen Situationen in anderen Sagen, demnach zu den allgemein-keltischen Vorstellungen, so ausgezeichnet, daß die Ballade, da sie doch einmal in der Nähe von Earlston entstand, mit Leichtigkeit eben auf die Eildon Hills übertragen werden konnte. Daß die Feen gern auf Wiesen, in der Nähe einzelner Bäume erscheinen und dort ihre Lieblingsplätze bei Besuchen auf der Erde haben, geht aus den schottischen Märchen[2]) und Balladen[3]) genugsam hervor. In dem Eildon Tree haben wir offenbar den Rest einer altheidnischen Vorstellung von einem heiligen Baum, wie er z. B. in den bereits (S. 24) erwähnten Avallach-Mythen zu finden ist. Eine ähnliche Landschaft, eine Wiese mit einem Quell (vgl. den Bogle Burn von Scott) wird auch in manchen Lais beim Erscheinen

[1]) Rhys 18. [2]) Grimm LXXVII. [3]) Görbing 5.

der Fee oder ihrer Botinnen, so z. B. im Anfang des Lanval, beschrieben; nach Brandl 21 erscheint eine Fee auch in den Auntours of Arthur und im Sir Orfeo bei einem Baum.

Motiv 2.

Die Kleidung der Fee besteht in A C aus einem *skirt of the grass-green silk* und einem *mantel of the velvet fine*, in E aus einem *mantle o velvet green*. B D erwähnen von der Kleidung der Fee nichts. R beschreibt ihre Ausrüstung sehr ausführlich, aber ohne Erwähnung der grünen Farbe; der *berelle stone* in R 8 kann nicht als Beweis für das Gegenteil herangezogen werden, da es sich hier um die Betonung nicht des Grünen, sondern des Kostbaren handelt.

Die grüne Farbe erscheint stets als Attribut der Feen sowohl in schottischen und wälschen Märchen[1]) als auch in den Balladen.[2]) In einem alten wälschen Denkmal[3]) wird merkwürdigerweise das Grün vom Gewand auf das Pferd übertragen, und zwar handelt es sich hier um ein Pferd, auf dem Gwenhwyvar in jenes wasserumgebene Land entführt wird, wovon schon S. 30 die Rede war. Grün ist also in allen keltischen Sagen eine Farbe, die in Zusammenhang mit der anderen Welt steht.

Motiv 3.

Zur Ausrüstung der Fee gehören kleine Glocken: nach A C neunundfünfzig Glocken an jedem Strang der Mähne des Pferdes, nach E neun an der Mähne, nach B D neun in der Hand der Fee, nach R drei an jeder Seite des Zügels. Die Glöckchen sind aus Silber in A B C, aus Gold in E. Die Glocken sollen Thomas gehören in B D E.

Kleine Glocken wurden im Mittelalter gern zur Ausschmückung der Pferde benutzt, besonders bei denen vornehmer Frauen.[4]) Sehr häufig dachte man sich die Feen mit solchen Glöckchen ausgestattet. In schottischen

[1]) Grimm LXXII. [2]) Görbing 8.
[3]) Rhys 59. [4]) Child 1, 320, Anm. ‡.

Märchen[1]) hört man den unsichtbaren Zug der Feen an dem schrillen Läuten der Glocken am Zügel (vgl. Tam Lin A 37). Am Zügel oder an der Mähne erscheinen die Glocken am häufigsten befestigt; B D enthalten also eine Entstellung des Motivs. Das Glockenmotiv übernahm Thomas Chestre, der Verfasser des mittelenglischen Launfal, anscheinend aus dem Volksglauben, da es in Maries Lanval fehlt. Daß den Glocken irgendeine Zauberwirkung zuzuschreiben ist, mittels deren die Fee den Geliebten an sich zu ketten sucht, geht vielleicht aus B D E (Thomas soll die Glocken als Geschenk erhalten) hervor sowie aus dem Vergleich mit Tam Lin G 1/2,[2]) wo bei der Warnung vor Tam Lin auch die Glocken an seinem Gewand erwähnt werden. In den schottischen Balladen ist das Glockenmotiv überhaupt nicht selten.[3]) In Willie's Lady (Child I, 86) findet sich (wohl zufällig) ein wörtlicher Anklang an TR.: A 15 *And at ilka tet of that horse's main, There's a golden chess and a bell ringing.*

Die ursprüngliche Zahl der Glocken scheint in TR. neun zu sein; so in B D E. A C haben neunundfünfzig, eine Zahl, die in den Volksdichtungen ganz vereinzelt dasteht, während die Zahl drei und ihre Produkte, besonders neun, stets ein Merkmal der Volkstümlichkeit (s. u. S. 53) sind. Die Zahl drei hat nur R, während neun auch in A C, wenn auch zu fünfzig addiert, so doch immerhin im Reim auftritt. Neun Glocken sind es auch in der zitierten Tam Lin-Stelle.

Aus Silber bestehen die Glocken in drei Fassungen, was demnach als ursprünglich anzusehen ist, zumal nach Wirth Silberglocken in den Balladen häufig sind; D hat nur *bonny bells*, E *gowden bells*; vielleicht ist Gold auch in R anzunehmen, das von einem goldenen Zügel spricht.

Child I, 320 und V, 290 gibt Literatur zu diesem Motiv.

---

[1]) Scott 215. [2]) Görbing 10.

[3]) Wirth a. a. O. 16/17 gibt eine Anzahl Beispiele, wobei er TR. fehlerhaft zitiert.

Motiv 4.

Thomas gerät ob der Schönheit der Fee in so verzücktes Staunen, daß er sich vor ihr tief verneigt und sie als Königin des Himmels begrüßt, was sie aber zurückweist, indem sie sich als Feenkönigin zu erkennen gibt. So die übereinstimmende Darstellung in A C E R, während D eine Lücke aufweist und in B stattdessen Thomas sagt: '*thou'rt the flower o this countrie.*' Die letztere Änderung erklärt Child I, 320 als Werk eines protestantischen Überlieferers.

Wir haben hier die deutliche Aufnahme eines christlichen Elements in die alte keltisch-heidnische Sage vor uns. Wann sie stattgefunden haben mag, läßt sich nicht feststellen. Jedenfalls ist das Motiv auch sonst auf keltischem Boden häufig anzutreffen. Eine Fee wird für die Jungfrau Maria gehalten im Ogier nach Child (Renier erwähnt davon nichts, vielleicht hat Child eine andere Version im Auge) und in dem bretonischen Märchen La Fleur du Rocher.[1]) Die Thomas-Romanze der Whole Prophecy (16. Jh.),[2]) die sich aus R entwickelte, ersetzte die Fee direkt durch die Muttergottes und änderte danach die ganze Handlung ab. Zu dieser Erscheinung bietet der Volksglaube der heutigen Bretonen[3]) oft Parallelen. Ein ähnliches Motiv kommt in der Sage von Peredur (Parzival) vor:[4]) der junge Peredur hält die ersten Ritter, die er zu Gesicht bekommt, staunend für Engel.

Motiv 5.

In B E R erzählt die Fee, daß sie auf der Jagd sei; dementsprechend wird sie in E mit *hawk*, *hounds* und *bugle-horn*, in R sogar mit drei *greehoundis*, sieben *raches* (verschiedene Jagdhundarten), *horne* und *flone* ausgestattet. Da die anderen Fassungen nichts davon erwähnen, zweifle ich, ob das Motiv ursprünglich zu TR. gehört hat.

[1]) Child III, 504.
[2]) Brandl 22.
[3]) Hertz LXVII f.
[4]) Rhys 76.

Es liegt hierin anscheinend ein Anklang an die den Kelten wie den Germanen (vgl. die Sage vom wilden Jäger) geläufige Vorstellung von großen Jagdumzügen der Feen.[1]) Wenn Görbing 17 an dieser Stelle unserer Ballade einen Einfluß des Rittertums annimmt, so läßt sich dies wohl rechtfertigen; sicher ritterlichen Ursprungs ist die ausführliche Schilderung von R, wozu auch die Vorbereitung des großen Jagdschmauses im Feenland (vgl. S. 27) zu rechnen ist. Über diesen Punkt vgl. noch S. 70.

Motiv 6.

Als Thomas die verbotenen Früchte im irdischen Paradies pflücken will, reicht ihm in A B die Fee Brot und Wein, das sie mitgebracht hat; Thomas genießt beides in A allein, in B mit der Fee zusammen. In den übrigen Fassungen fehlt dieser Zug.

Gummere 216 meint, durch den Genuß der Früchte verfiele Thomas der Fee ganz; damit er aber zur Erde zurückkehren könne, gebe sie ihm Brot und Wein, wie die Menschen es genießen. Die Erklärung trifft nicht ganz das Richtige; denn wir haben ja bei der Untersuchung des Motivs IV gesehen, daß die Früchte ein Werk der Hölle, nicht der Feen sind. Die Erklärung wird richtig, wenn wir sagen, die Fee hat für Thomas gefahrlose menschliche Speisen mitgebracht, um Thomas vor dem Einwirken der Höllenkräfte zu sichern. Die Speisen könnte man auch als von den Feen herrührend und das Motiv wieder als eine Variante von II (vgl. S. 38) betrachten; hiergegen spricht aber, daß die Fee in der Tat Thomas zu den Menschen zurückschicken will, weshalb sie ihm ja dann später das Sprechverbot VI auferlegt.

Child II, 305 macht auf das Vorkommen genau desselben Motivs in The Turke and Gowin (Percy Ms.) aufmerksam.

---

[1]) Görbing 23.

Motiv 7.

In A C erhält Thomas *a coat of the even cloth And a pair of shoes of velvet green.* Die Erklärung des Wortes *even* macht Schwierigkeit; Child gibt im Glossar (V, 332) für diese Stelle an '*smooth, with the nap well shorn*', und auch die Wörterbücher von Murray, Wright und Stratmann scheinen am meisten für eine Bedeutung „glatt, gleichmäßig gewebt" zu sprechen. Mehr als diese würde mir eine Bedeutung „gleich" zusagen, für die sich aber bisher nirgends ein Beleg hat finden lassen. *Even* bezeichnet zwar oft Gleichheit, aber immer nur in bezug auf quantitative Verhältnisse, während es bei qualitativen meist mit „gleichmäßig" wiederzugeben ist. In unserem Text soll offenbar gesagt werden, daß Thomas ein Kleid erhält, wie die Fee eins trägt. Das geht für mich, abgesehen von einer sogleich zu nennenden Parallele, schon aus dem *velvet green* des folgenden Verses hervor (vgl. Motiv 2). Da ich *even* = „qualitativ gleich" nicht ohne Beleg ansetzen möchte, könnte man annehmen, daß die Feenkleidung aus glattem, gleichmäßig gewebtem Stoff besteht; aber diese Annahme läßt sich meines Wissens nicht durch Parallelen stützen.

Das Motiv ist höchstwahrscheinlich als eine weitere Variante von II zu betrachten: wer Geschenke von den Feen annimmt, verfällt ihnen. Eine ganz deutliche Parallele liegt vor in einigen (wälschen?) Sagen,[1]) in denen Gwenhwyvar und ihre Begleiter in grünen Gewändern entführt werden. Nach altem Glauben[2]) ruht die Seele mitunter im Gewand des Menschen; wer eines anderen Gewand besitzt, hat auch ihn selbst.

Motiv 8.

Dem Feenkönig will ich, trotzdem er in der ältesten Form von TR. sicher nicht aufgetreten ist, einige Worte widmen. In A C nennt sich die Fee *queen of fair Elfland*; In D spricht sie von ihres *father's ha*; nur in R ist bei

[1]) Rhys 59.

[2]) v. d. Leyen 56.

Gelegenheit des Feenschlosses von einem *kyng of this countree* die Rede.

Die Gestalt des Feenkönigs findet sich in den älteren irischen Sagen nicht; erst später werden die Feen mehr oder weniger abhängig von einem König geschildert (s. o. S. 17). Einen König der Feen kennen von den keltischen Volksmärchen nur die wälschen, während die irischen eine Königin kennen.[1]) Eine solche ist auch in den schottischen Balladen häufiger anzutreffen als ein König.[2]) Danach möchte ich also die Feenkönigin lieber als den König für einen alten Bestandteil unserer Sage ansehen.

Motiv 9.

Über dieses Motiv schweigen sich alle fünf Fassungen der Ballade aus, da ja der letzte Teil der Handlung durch die zahlreichen Lücken zerstört ist. Nur R berichtet, daß dem Thomas im Feenland drei Jahre und mehr (im Cambridge Ms. sieben) wie nur drei Tage dünken. Und doch ist dieses Motiv in allen ähnlichen Sagen so häufig, daß es ohne weiteres möglich, für mich sogar wahrscheinlich ist, daß es ein ursprünglicher Bestandteil auch von TR. war.

Der Verlust des Zeitgefühls im Feenland hängt zweifellos mit der ewigen Jugend der Feen zusammen; bei ihnen gibt es keinen Tod und kein Altern; wer dort ist, merkt nicht, wie die Zeit vergeht. Es ist dies ein Zug, der in manchen Sagen vom irdischen Paradies[3]) wiederkehrt, und der durch eine Schilderung von Théophile Gautier[4]) erklärt wird, wonach derartige Sinnestäuschungen in künstlich erzeugten Traumzuständen eintreten (über die Beziehung von Traum und Märchen s. S. 59 f.). Keltische Beispiele für dieses Motiv gibt es in Menge. In den schottischen und irischen Märchen findet es sich häufig.[5]) Im Reiche Peleurs, des Graalkönigs, vergeht ein Jahr schneller als sechs Monate.[6]) Ogier den Dänen dünken, als er bei

[1]) Grimm LXXX.
[2]) Görbing 7.
[3]) Graf 89 f.
[4]) v. d. Leyen 45/47.
[5]) Grimm LXXVIII.
[6]) Rhys 277.

Morgue weilt, zweihundert Jahre wie zwanzig.[1]) Oisin hält gar dreihundert Jahre, die er mit seiner schönen Geliebten verbringt, für eine kurze Spanne von einigen Tagen.[2]) Weitere Beispiele bei Child I, 321, V, 290 und Brandl 23.

Motiv 10.

In E R motiviert die Fee das Wegschicken Thomas' aus dem Feenland damit, daß die Feen (E: alle sieben Jahre) einen Blutzoll an die Hölle zahlen müssen; sie fürchtet bei Thomas' kräftiger Körperkonstitution, daß der böse Feind ihn wählen würde.

Das Motiv begegnet uns wieder in schottischen Märchen,[3]) wo alle sieben Jahre eine oder mehrere von den Feen dem Teufel geopfert werden, und in Tam Lin (A 24, B 23, D 15 und sonst), worauf Brandl 24 aufmerksam macht; der Wortanklang in einigen Fassungen dieser Ballade läßt fast auch einen äußeren Zusammenhang mit TR. vermuten. Daß die Feen eigens Menschen an sich locken, um sie dem Teufel als Tribut zu zollen,[4]) mag sonst angenommen werden, aber nicht für TR.; die Fee zeigt hier keine Spur einer solchen Hinterlist.

Motiv 11.

Daß Thomas von der Fee die Gabe erhält, stets die Wahrheit zu sagen oder, was dasselbe ist, die Zukunft vorher zu wissen, ist in C D deutlich zu erkennen; C verbindet dieses, wie schon S. 22 bemerkt, mit Motiv IV. Der Verfasser von R bringt das Motiv zuerst an richtiger Stelle, freilich unklar (II, 2), und kehrt es dann um, indem er der Fee selbst die (politischen) Prophezeiungen in den Mund legt. A E (wie C) verraten eine Spur des Wahrsagemotivs in der Benennung des Helden mit *True Thomas*,

---

[1]) Child I, 321, Anm. ‡. [2]) Graf 90.

[3]) Grimm XXVI.

[4]) Görbing 15; nach ihm kommt das Motiv des Blutzolls in keiner Ballade außer Tam Lin vor.

wofür im Volksmund *Thomas Rymer* üblicher ist. (Bekanntlich pflegen Prophezeiungen in Reime gekleidet zu werden, so daß in diesem Falle Wahrsagen und Dichten zusammenfallen.) Die Earlstoner Sagen[1]) erzählen ganz unzweideutig, daß Thomas mit seiner Dichter- und Prophetengabe seine Landsleute in Erstaunen setzte. Daß *Rymer* die speziellere Bedeutung „Spielmann“[2]) hat, ist möglich im Hinblick auf die Stelle '*harp and carp*' (vgl. S. 27); nach dem *New English Dictionary* von Murray ist *carp* = '*sing or recite as a minstrel*' (mit Zitat aus R). Da jedoch von Thomas' Tätigkeit als Spielmann sonst nirgends die Rede und auch die zitierte Stelle der Ballade nicht wesentlich für die Handlung ist, halte ich die Bedeutung „Dichter, Prophet“ für die besser passende; allenfalls könnte man eine Verschmelzung der beiden Bedeutungen annehmen.

Wie Thomas wird in der wälschen Literatur[3]) Arthur öfters als Dichter oder Barde bezeichnet. Daß die Feen die Zukunft voraus wissen (daher *fata* > *fée* = Schicksalsfrau) und übernatürliche Gaben auch den Menschen zu verleihen pflegen, berichten zahlreiche schottische und irische Märchen.[4]) Eine Frau z. B., die im Lande der Feen geweilt und ein Auge mit einer wunderbaren Salbe bestrichen hatte, besaß die Fähigkeit, alles, was durch Trug entstellt vor sie kam, in seiner natürlichen Gestalt zu sehen.[5]) Ähnliches erzählen bretonische Märchen[6]) und das schon S. 37 berührte Märchen aus Giraldus Cambrensis.[7]) In gewissem Sinne gehört auch das Cuchulinn-Märchen hierher, wo die Fee dem Geliebten einen Apfel gibt, der niemals abnimmt, soviel er auch davon ißt.

Es sei hier nebenbei erwähnt, daß der im Imram Curaig Mailduin[8]) genannte *Rhymer* mit unserem Helden

---

[1]) Scott 248.

[2]) Brandl macht mich auf das Märchen vom Rattenfänger von Hameln aufmerksam; dieses weicht jedoch von TR. so stark ab, daß ich eine eigentliche Parallele darin nicht sehen kann.

[3]) Rhys 44.

[4]) Grimm LXXXVI f.

[5]) Grimm XXVII.

[6]) Hertz LXVI.

[7]) Child I, 320.

[8]) Brown 62.

nichts zu tun hat; Stokes, dem Brown folgt, übersetzt p. 461 mit *Rhymer* das keltische '*leccerd = leith-cerd, a half-poet*'.

Motiv 12.

Dieses Motiv ist erst spät in die Sage eingedrungen und daher weder in der Ballade noch in R zu finden, sondern nur in zwei schottischen Volksmärchen, die William Grant Stewart in *The Popular Superstitions and Festive Amusements of the Highlanders of Scotland* (Edinburgh 1823) mitteilt.

In dem einen[1]) werden zwei Geiger durch '*a venerable looking old man, grey haired and somewhat wrinkled, of genteel deportment and liberal disposition*' ins Feenland geholt, um dort aufzuspielen Der alte Mann wird später als Thomas Rymer bezeichnet.

Das andere Märchen[2]) erzählt, wie '*an old sagacious looking fairy*', ebenfalls Thomas Rymer, den Feen, mit denen er zusammen berät, eine List empfiehlt, um sich an einem unfreundlichen Farmer zu rächen. Der Vorschlag wird angenommen, denn '*the opinion of Thomas Rymer is always judicious*'; '*Mr Rymer*' wird ferner als '*sagacious and sage counsellor*' gerühmt.

Unser Held gelangte demnach in der Volkssage zu einer führenden Stellung unter den Feen; er wird ihr Ratgeber, ihr „getreuer Eckart", wie Brandl 27 sagt. Außer einem dritten Märchen, das J. Leyden wiedergibt,[3]) und das an das erstgenannte erinnert, zeigt ihn auch der Schluß einer korrumpierten Tam Lin-Fassung, den Child I, 335 f. mitteilt, in einer ähnlichen Stellung. Freilich das Altern scheint ihm doch nicht erspart geblieben zu sein, denn in den Märchen wird er ja als würdiger Greis beschrieben.

---

[1]) Stewart 98 ff. [2]) Stewart 127 ff.
[3]) Brandl 28.

III. Untersuchung der Volkstümlichkeit.

Während die vorstehenden Untersuchungen dem Stoff der Ballade galten und in der Hauptsache nachzuweisen hatten, daß er sich aus alten keltischen Motiven zusammensetzt, soll nunmehr, bevor die Entstehungsgeschichte der Ballade im Zusammenhang behandelt wird, die Frage erörtert werden, ob und inwieweit die Ballade ein volkstümliches Gedicht ist. Daß die Motive der Sage an sich durchaus volkstümlich sind, geht aus den Parallelen, namentlich den älteren und neueren Märchen, wohl so deutlich hervor, daß ich es nicht besonders nachzuweisen brauche; im übrigen komme ich in Abschnitt IV darauf zurück. Aber wenn die Motive volkstümlich sind, braucht es die Ballade noch lange nicht zu sein; es könnte ja irgendein Künstler den Stoff hergenommen und zu einem Kunstwerk geformt haben. Das ist jedoch im TR., wie wir sehen werden, und wie ein aufmerksamer Leser der Ballade gewiß schon ohne weiteres vermuten wird, nicht der Fall. Bestimmte Kriterien für die Volkstümlichkeit haben die Forschungen von Olrik ergeben, an dessen Aufstellung der „epischen Gesetze der Volksdichtung" ich mich bei der Untersuchung dieser Frage eng anschließe, wenn es auch bei einzelnen dieser Gesetze vielleicht nicht ganz sicher ist, ob sie wirklich rein volkstümlich sind.[1]) Ich berücksichtige im folgenden zunächst nur die fünf Fassungen der Ballade, um dann später R für sich zu behandeln.

1. Das Gesetz des ruhigen Eingangs, der Steigerung und des ruhigen Abschlusses.[2]) Der ruhige Eingang ist

[1]) v. d. Leyen 146. [2]) Olrik 2 ff.

in der Ballade vorhanden. Der Name des Helden wird genannt, die Situation geschildert, in der er sich befindet: er liegt auf einer Wiese. Darauf kommt schon etwas Ungewöhnliches, das Bewegung in die Situation bringt: die Erscheinung der schönen Frau. Die Steigerung schreitet fort in der Begrüßung, der Liebesszene, dem Entführungsritt. In der Szene des grünen Gartens ist der Höhepunkt bereits überschritten: das Paar ruht aus und sieht die drei Wege; Thomas erhält ein Feengewand, '*And till seven years were past and gone, True Thomas on earth was never seen.*' Damit schließt die Erzählung in A C ab, ganz ruhig, wie sie begonnen hatte. A C entsprechen also durchaus dem Gesetz des Abschlusses. Die übrigen Fassungen verhalten sich bezüglich des Eingangs wie A C, gehen jedoch bekanntlich in der Erzählung weiter als diese beiden, wenn auch nur bruchstückweise. Infolge dieses letzteren Umstandes ist es unmöglich, sie auf die Beobachtung des Abschlußgesetzes hin zu prüfen. Man darf nun nicht folgern, daß der Aufenthalt im Feenland nicht zur ursprünglichen Gestalt der Ballade gehöre, denn erstens ist schon bei der Untersuchung der Motive VII und VIII auf das Gegenteil geschlossen worden, zweitens ist es möglich, unter den obwaltenden Umständen sogar wahrscheinlich, daß die verlorene zweite Hälfte der Ballade wiederum den Aufbau ruhig — bewegt — ruhig zeigte. Eine derartige Teilung größerer Sagen in mehrere Abschnitte liegt nach Olrik durchaus im Bereich des Volkstümlichen.

2. Das Gesetz der Wiederholung. Wirkungsvolle Szenen finden sich in TR. nicht wiederholt. Vielleicht sind hierher jedoch solche Wiederholungen von Sätzen zu rechnen wie:

A 5 *But ye maun go wi me now, Thomas,*
True Thomas, ye maun go wi me.

A 12 *O see not ye yon narrow road ...*
13 *And see not ye that braid braid road ...*
14 *And see not ye that bonny road ...*
(E ist an dieser Stelle schlecht überliefert.)

B 4 *'O no, O no, Thomas,' she says,*
'O no, O no, that can never be.'

B 5 *'O harp and carp, Thomas,' she says,*
'O harp and carp, and go wi me.'

Derartige Wiederholungen sind in unserer Ballade ziemlich oft anzutreffen. Olrik spricht allerdings nur von ganzen Szenen, die zur besseren Hervorhebung wiederholt werden. Hierunter sind sicher nicht die Wiederholungen des Rittmotivs in C 8/9, 15/16 und von *harp and carp* in D 1, 9 zu rechnen, die vielmehr der mangelhaften Überlieferung zuzuschreiben sind.

3. Gesetz der Dreizahl. Dieses „sicherste Kennzeichen der Volkspoesie" weist Motiv V auf: die Fee zeigt Thomas drei Wege. Wir sahen, wie dieses Motiv aus dem der gefährlichen Brücken entstanden ist. Die Zahl dieser Brücken betrug in den älteren keltischen Sagen zwei oder drei. Die Anzahl der Wege in der Ballade mußte zwar schon ohne weiteres mindestens drei betragen, da neben dem Himmel und der Hölle das Feenland als Ziel der Reise nicht fortbleiben durfte; aber daß es hier nicht mehr Wege sind als drei (vgl. dagegen R), glaube ich als Kriterium der Volkstümlichkeit ansehen zu dürfen.

Motive II, IV, VI als eine Gruppe von drei Verbotmotiven aufzufassen (vgl. S. 38 f.) und hierin das Gesetz der Wiederholung und das der Dreizahl verwirklicht zu sehen, scheint mir nicht angängig. Denn erstens sind die Verbote zu verschiedenartig, als daß man von einer direkten Szenenwiederholung sprechen könnte, zweitens kommt eine solche Wiederholung in den Volksdichtungen sonst stets auch in Wort- und Satzwiederholungen zum Ausdruck, und das ist in TR. nicht der Fall.

Die Drei als volkstümliches Element ist, freilich ohne Aufzählung der einzelnen Punkte, auch bei Motiv III anzutreffen, wo in E der Ritt drei Tage dauert; das *forty* von A (vgl. S. 29) ist also auch aus diesem Grunde zu verwerfen.

4. Gesetz der szenischen Zweiheit. Daß nur je zwei Personen handelnd auf der Szene sein können, ist für TR. selbstverständlich, da ja hier überhaupt nur zwei Personen auftreten.

5. Gesetz des Gegensatzes. Dieses Gesetz ist in TR. insofern beachtet, als ein sterblicher Mensch einer unsterblichen Fee gegenübersteht. Im übrigen ist die Charakterisierung so einfach, daß von einem Gegensatz sonst nicht gesprochen werden kann.

6. Gesetz der Zwillinge. Kommt nicht in Betracht, da in TR. keine Nebenpersonen vorkommen.

7. Gesetz des Toppgewichts und des Achtergewichts. Das erste dieser beiden Gesetze ist ebenfalls für TR. ohne Bedeutung; wenn Thomas zuerst genannt wird, so geschieht dies nicht, weil er vornehmer als die Fee wäre, sondern weil die Erzählung vom Alltäglichen zum Ungewöhnlichen aufsteigt (vgl. das 1. Gesetz).

Diese Reihenfolge wird aber auch durch das Gesetz des Achtergewichts (diejenige Person, die das größte epische Interesse erregt, bekommt den letzten Platz in der Aufzählung) bedingt, denn das Interesse des Hörers wendet sich zum mindesten in der Anfangsszene mehr der außergewöhnlichen Erscheinung der Fee zu als dem gewöhnlichen Sterblichen Thomas.

Die Verbindung von Achtergewicht und Dreizahl, also das „vornehmste Merkmal der Volksdichtung", findet sich in Motiv V: der zuletzt gezeigte Weg ist der wichtigste, er führt nach dem Ziel der Reise, ins Feenland. Die Abweichung in E, wo das Feenland zuerst genannt wird, ist nicht volkstümlich; die Überlieferung ist hier gestört, was auch daraus hervorgeht, daß das Feenland in zwei Versen (in den anderen Fassungen sind es immer vier) abgetan wird, und daß das Gesetz der Wiederholung (s. o.) hier nicht wie in den übrigen Fassungen gewahrt ist.

8. Gesetz der Verwandlung von Eigenschaften in Handlungen. Thomas führt den Beinamen *true*, was nach S. 48 f. „wahrsagend" bedeutet. Daß die Fee ihm die Prophetengabe verleiht, ist, wie oben bemerkt, für alle Fassungen

anzusetzen. Damit spricht sich also das ständige Beiwort *true* in Handlung aus.

9. Gesetz der einsträngigen Handlung. In TR. wird die Handlung von Anfang an erzählt, keine Verwicklung tritt ein; also ist das Gesetz gewahrt.

10. Gesetz der Schematisierung. Eine Schematisierung liegt vor in den beim 2. Gesetz erwähnten drei Fragen der Fee, die stets mit denselben Worten beginnen.

11. Gesetz der plastischen Hauptsituationen. Szenen, in denen die Handelnden ganz nahe aneinander gerückt sind, und die sich infolge einer gewissen Dauer dem Gedächtnis stark einprägen, sind die Liebesszene auf Huntlie Banks, der Ritt durch das Wasser, das Ausruhen im grünen Garten.

12. Gesetz der Logik der Sage. Die Wahrscheinlichkeit hat die „zentralen Kräfte" der Handlung zu berücksichtigen, soll also eine innere sein. In TR. ist die zentrale Kraft die Eigenart der Fee, und diese wirkt denn auch in den verschiedenen zauberhaften Motiven (Ritt auf der Zauberstute, Verleihung der Sehergabe u. a.).

13. Gesetz der Einheit der Handlung. Die Handlung in TR. ist durchaus einheitlich; es finden sich weder Nebenhandlungen noch Nebenpersonen, die irgend welchen Einfluß geltend machen könnten.

14. Gesetz der Konzentration um eine Hauptperson. Die eigentliche epische Hauptperson ist die Fee; sie allein bringt die Handlung vorwärts, während Thomas sich fast rein passiv verhält. Das stimmt ausgezeichnet zu Olriks Beobachtung, daß nämlich bei einem Vorkommen von zwei Helden der zuerst erwähnte die formale Hauptperson ist, und daß, wo es sich um Mann und Weib handelt, in den meisten Fällen das Weib die epische Hauptperson ist. Die Stellung Thomas' als formale Hauptperson zeigt sich auch darin, daß er der Ballade den gebräuchlichen Titel gegeben hat.

Überblicken wir unsere Untersuchungen, so finden wir, daß die Ballade den Gesetzen der Volksdichtung durchaus entspricht; daß einige Gesetze nicht in Betracht

kommen, ändert an dieser Tatsache nichts. Ein direkter Verstoß gegen eins der Gesetze findet sich an keiner Stelle.

Die Untersuchung von R bezüglich der Stellung zu den Olrikschen Gesetzen ergibt dagegen folgendes Bild. (Wo die Sache wie in der Ballade liegt oder sonst nichts zu bemerken ist, übergehe ich die betreffenden Gesetze.)

1. Gesetz. Der Eingang ist ruhig; die ausführliche Naturschilderung (ebenso wie in Strophe 32/3) ist aber nicht volkstümlich, sondern bekanntlich ein typischer Bestandteil der mittelenglischen und altfranzösischen Versromane.

Dem Gesetz des Abschlusses entspricht der Schluß der II. Fitte nur ganz äußerlich, denn inhaltlich bricht die Erzählung hier gar nicht ab, sondern wird im Beginn von Fitte II ohne eine andere als formale Unterbrechung fortgesetzt. Der Schluß der ganzen Erzählung in Fitte III kommt für diesen Punkt nicht in Betracht, da er von dem ersten Teil durch die langen Prophezeiungen vollständig getrennt ist. An der Stelle, wo A C abbrechen, fehlt in R eine solche abschließende Bemerkung wie die S. 52 zitierte.

3. Gesetz. Dem Gesetz der Dreizahl widersprechen in Motiv V die fünf Wege gegenüber den dreien in der Ballade; dies ist der wichtigste Punkt von allen! Dreizahl ohne Aufzählung ist mehrfach anzutreffen.

8. Gesetz. Kommt kaum in Betracht, denn die Fee prophezeit ja selbst; daher fehlt auch der Beiname *true*.

11. Gesetz. Die Plastik der Situationen wird durch die ausgedehnten Beschreibungen stark abgeschwächt.

14. Gesetz. Auch in R ist die Fee die wirkliche Hauptperson. Dem widerspricht aber das Verhalten Thomas' in der Liebesszene, wo nicht die Fee, sondern er die Initiative ergreift. (Vgl. S. 34 f.)

Aus dieser Vergleichung ergibt sich ohne weiteres, daß TR. eine echte Volksballade ist, während R, das (trotz mancher Übereinstimmung) in einigen sehr wichtigen Punkten abweicht, zum mindesten nicht in gleich hohem Maße volkstümlich genannt werden kann. Dasselbe ergibt sich aus einem Vergleich von TR. und R bezüglich der Ver-

wertung der Sagenmotive; ich stelle hier die Fälle zusammen, in denen R abweicht:

Motiv I. Die Initiative der Frau, wie sie TR. bietet, ist in der Volkspoesie das Ursprüngliche. R hat die Initiative des Mannes, eine schwerwiegende Abweichung davon!

III. Das Pferd der Fee ist *dapple gray* statt, wie ursprünglich, *milk-white.*

V. Die Fee zeigt Thomas fünf Wege statt der ursprünglichen drei.

VI. Das Sprechverbot wird rationalistischer als in TR. motiviert.

VII. Die Beschreibung hat ritterliches Gepräge.

Motiv 1. Es werden zwei Bäume erwähnt.

2. Die grüne Farbe fehlt.

3. Die Zahl der Glocken beträgt drei, sonst häufiger neun.

5. Wieder ritterliches Gepräge.

6 und 7 fehlen gänzlich.

8 ist nicht ursprünglich, steht nur in R.

11. Zum Schluß prophezeit die Fee selbst.

Hieraus sieht man sofort, daß R die alten Sagenmotive weit weniger gut bewahrt hat als die Ballade. Wenn auch manche sich unverändert wiederfinden, so erscheinen doch einerseits die meisten verändert oder um neue Züge vermehrt, andererseits fehlen einige vollständig.

Somit ist nun durch die Untersuchung sowohl des stofflichen als auch des volkstümlichen Elements meine Hypothese von der Priorität der Ballade gestützt. Es könnte vielleicht jemand annehmen, R sei zuerst dagewesen, dann sei ein Mann gekommen, habe R sorgfältig untersucht, hauptsächlich bezüglich der volkstümlichen und der alten sagenhaften Elemente, habe dann dasjenige, was nicht zu diesen gehörte, ausgemerzt und dafür andere, ursprünglichere Züge eingesetzt; oder jemand könnte meinen, daß R ins Volk gewandert und da allmählich den Gesetzen des Volksgeschmacks entsprechend umgemodelt sei. Ich halte beide Annahmen für ausgeschlossen, die erste sogar für direkt absurd, denn der Mann hätte zu seinem Zwecke

umfangreiche Sagenstudien (wie etwa die vorliegenden) machen müssen — mit dem Gefühl lassen sich solche Dinge nicht rein scheiden; zumal ist ja die große Ursprünglichkeit von TR. gegenüber R auffallend. Der zweiten Annahme widerspricht der Charakter von R als Tendenzgedicht — solche Werke sind selten lange populär — sowie der doch kaum noch primitiv zu nennende Kulturzustand der Border-Bewohner im 15. Jh.; denn die ungeheuer weit verbreiteten Gesetze der Volksdichtung beruhen wahrscheinlich zu einem großen Teil auf der gemeinsamen psychologischen Anlage der primitiven Völker.

Ich halte also an meiner Überzeugung fest, daß der Verfasser von R die Ballade schon gekannt und zur Einkleidung der Prophezeiungen verwendet hat, und ich glaube nicht, daß sich gegen diese Annahme, die außerdem den Vorzug der größten Wahrscheinlichkeit gegenüber den anderen hat, irgendein stichhaltiger Grund finden läßt.

IV. Entstehungsgeschichte.

Erst nach den vorangegangenen eingehenden Einzeluntersuchungen kann ich mich dem zusammenfassenden Kapitel der Entstehungsgeschichte von TR. zuwenden. In diesem Kapitel ist natürlich eine knappere Darstellung möglich, weil der Leser durch die früheren mit dem Stoff vertraut geworden ist.

Die Ursprünge vieler Märchen liegen in Traumerscheinungen.[1]) Die primitiven Menschen erklären sich den Traum, indem sie glauben, während der Mensch schläft, verläßt die Seele den Leib und führt für sich allein ein wunderbares Leben. (Wenn sie dann einmal nicht zum Körper zurückkehrt, stirbt der Mensch — so hängen für die Urvölker Schlaf und Tod eng zusammen.) Die im Traum erlebten Dinge werden für ebenso wirklich gehalten wie die im wachen Zustand erlebten, und zwar entweder in der Gegenwart oder in der Zukunft (daher das Wahrsagen aus Träumen). Indem die Träume später erzählt werden, entstehen ganz allmählich die ersten Ansätze zu Märchen. Die Motive, aus denen sich diese zusammensetzen, finden sich häufig in Träumen, die jeder an sich selbst beobachten kann, oder die von glaubwürdiger Quelle berichtet werden. Solche Motive sind z. B. Fahrten nach spukhaften Schlössern, schreckliche Gefahren in Gestalt von schmalen Brücken, Falltüren, wilden Strömen; aber auch

[1]) v. d. Leyen 33 ff.; außerdem verweise ich auf desselben Verfassers Abhandlung „Zur Entstehung des Märchens", Archiv f. d. Studium d. neueren Sprachen u. Literaturen CXIII—CXVI, Braunschweig 1904/6; für unsere Zwecke genügt die kürzere Darstellung von 1911.

Fahrten nach einem fernen, paradiesischen Land voll ungeahnter Wonne und Seligkeit, zu dem man oft erst nach langen, mühseligen Wanderungen und durch geheimnisvolle Zugänge gelangt. In solchen Paradies-Träumen und -Märchen spielt oft irgendein Verbot eine Rolle, dessen Übertretung Vertreibung aus dem Paradiese, der beim Traum das Erwachen entspricht, herbeiführt; sehr häufig ist z. B. das Sprechverbot oder das Verbot des Genusses bestimmter Früchte. Charakteristisch für zahlreiche Märchen ist die Überfülle der Erlebnisse in ganz kurzer Zeit und damit der Verlust des Zeitgefühls. Daß diese Motive sämtlich im letzten Grunde auf Traumerscheinungen zurückzuführen sind, zeigt u. a. der Umstand, daß viele Märchen in der Nacht oder in tiefer Finsternis spielen.

Alle diese Motive kennen wir schon aus TR. und den verwandten Sagen. Wir können also nicht fehlgehen in der Behauptung, daß die Ballade in letzter Linie auf derartige Märchen und Märchenmotive zurückgeht.

Solche Märchen entstanden auch bei den Kelten in Menge. Besonders beliebt wurden bei ihnen diejenigen, die von der Fahrt nach einem schöneren Jenseits und von den Bewohnern dieser Welt, den Feen, erzählten. Diese urkeltischen volkstümlichen Feenmärchen[1]) bewahrten dauernd Lebenskraft. Nach der Trennung der Kelten in die beiden großen Zweige der Gälen und Briten wurden sie vor allen von den in Irland angesiedelten Gälen weitergepflegt, wo beruflich geschulte *Filid* sie von Geschlecht zu Geschlecht durch mündlichen Vortrag überlieferten. Die so zu einer besonderen Kunstgattung gewordenen Märchen, unter denen die *Echtra* genannten (s. S. 16) zu den ältesten gehören, wanderten wieder ins Volk zurück, dem sie durch den Vortrag der *Filid* nie fremd geworden waren, und wurden vom Volke umgewandelt und neugestaltet, so daß sie wieder das alte volkstümliche Gewand erhielten;[2]) durch die künstlerische Zwischenstufe wurden die einzelnen Märchen fester gefügt und gegeneinander abgegrenzt,

[1]) Meyer 82/3. [2]) Vgl. v. d. Leyen 143.

während sie vorher wohl fortwährend ineinander übergingen und eins dem andern Motive entnahm oder lieferte. Dieser Vorgang muß aber noch etwa in den ersten Jahrhunderten n. Chr. stattgefunden haben; in diesen Zeiten ist für die Kelten noch ein verhältnismäßig primitiver Kulturzustand anzunehmen, was aber für das 15. Jh. (s. S. 58) nicht mehr möglich ist.

Im 5. Jh. n. Chr.[1]) kamen große Scharen von Gälen den Pikten, den Ureinwohnern Schottlands, im Kampf gegen die Römerherrschaft zu Hilfe und gründeten an der Westküste des Landes einen politisch unabhängigen Staat, der späterhin an Umfang und Einfluß bedeutend wuchs. Diese schottischen Gälen bewahrten natürlich den großen Schatz der alten keltischen Märchen getreulich weiter. Als ein beliebtes Unterhaltungsmittel[2]) wurden diese jahrhundertelang mündlich von Geschlecht zu Geschlecht vererbt und behielten ihr volkstümliches Gepräge hier besser als in Irland, wo die kunstmäßige Überlieferung sich immer etwas geltend gemacht haben wird, oder auf der gleichfalls gälischen Insel Man, wo nordische und englische Einflüsse hinzukamen.[3]) Daß die Märchen in Schottland auch noch in heutiger Zeit sich großer Beliebtheit beim Volke erfreuen, wird durch die zahlreichen neueren Märchensammlungen aus Schottland bewiesen, ist außerdem bekannt genug.

Im Verlauf der Geschichte[4]) wurde die keltische Sprache in Schottland durch die anglische, einen englischen, also germanischen Dialekt sehr zurückgedrängt, am frühesten in den südlich gelegenen Gebieten Schottlands. Hand in Hand mit diesem Vordringen der Engländer und der Anglisierung der Schotten ging zweifellos wie in allen solchen Fällen auch eine gegenseitige kulturelle Beeinflussung, und so muß es gekommen sein, daß unser Märchen mit vielen anderen zusammen nicht nur ins Englische übertragen wurde, sondern auch in Gebiete wanderte, in denen die keltisch-

[1]) Zimmer 19.
[2]) Stern 107/8.
[3]) Stern 111.
[4]) Zimmer 24/5.

schottische Sprache schon früh durch die englische verdrängt worden war, nämlich in die südöstlichen, an England angrenzenden Grafschaften. Hier bildete sich in der Gegend von Earlston wahrscheinlich eine lokale Version heraus, die vielleicht schon die Handlung auf Huntlie Banks usw. spielen ließ.

In das 13. Jh. fällt nun das historisch beglaubigte Auftreten jenes merkwürdigen *Thomas*, genannt *the Rymour*, des Sehers von Erceldoune, der nach Berechnungen mit Hilfe von Urkunden[1]) in der Zeit zwischen 1210 und 1220 geboren und bald nach 1290 gestorben sein muß. Die Sehergabe, die dieser Mann in seinen späteren Jahren verriet, erklärten sich seine Landsleute, indem sie ihm geheimnisvolle Verbindungen mit den Feen zuschrieben; diese Annahme konnte bei der großen Bedeutung der Feen in den keltischen Märchen und bei dem starken Aberglauben des ganzen Mittelalters sehr leicht aufkommen und sich verbreiten. Besonders verstärkt wurde sie, als Thomas starb oder auf rätselhafte Weise verschwand.[2]) Nach Harry the Minstrel, der ihn noch 1296 leben läßt, ging er übrigens in ein Kloster. Jedenfalls sagte das Volk nun erst recht: Thomas hat die Wahrsagegabe von einer Fee erhalten und ist jetzt von ihr zu sich geholt worden. Auf diese Weise war die Gelegenheit zur Verknüpfung des historischen Thomas mit den alten Feenmärchen gegeben, und diese Verknüpfung trat nun auch ein. (Auf geschichtliche Personen werden ja oft genug Märchen und Sagen übertragen.)

Wahrscheinlich unmittelbar nach dem Ende des Thomas begann der letzte Teil des langen Prozesses, der zu der Entstehung der Ballade führte; ich stelle ihn mir folgendermaßen vor.[3]) Die Einwohner von Earlston pflegten vermutlich zu bestimmten Zeiten Zusammenkünfte abzuhalten, auf denen wichtige Ereignisse besprochen, Beratungen gepflogen wurden, aber auch dem Vergnügen gehuldigt wurde:

---

[1]) Murray IX ff. [2]) Murray XV ff.

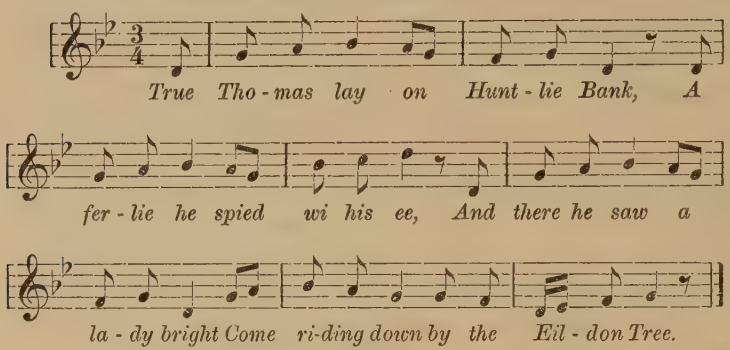
[3]) Zum folgenden vgl. Otto Böckel: Psychologie der Volksdichtung, Leipzig 1906, namentlich p. 30 ff. und 46 ff.

man führte Tänze auf, sang dazu Lieder, erzählte Märchen u. ä. Bei der ersten derartigen Versammlung, die nach dem Verschwinden Thomas' stattfand, bildete dieses seltsame Ereignis den von selbst gegebenen Hauptgegenstand der Unterhaltung. Das Gerücht von Thomas' Verkehr mit überirdischen Wesen hatte inzwischen greifbare Gestalt angenommen, und man deutete jetzt auf ein allbekanntes Feenmärchen: „. . . wie dem Helden dieses Märchens ist es dem Thomas ergangen." Alsbald versuchte man nun, das Märchen, indem man einfach statt des alten Helden Thomas einsetzte, nach gewohnter Weise, wie sie noch in neuerer Zeit bei den Bewohnern der Faröer direkt beobachtet worden ist,[1]) dramatisch umzubilden. Ein Mitglied der Versammlung improvisierte ein paar Verse über die Geschichte zu einer bekannten oder einer gleichzeitig erfundenen Melodie. Der Chor der Umstehenden sang dann unter rhythmischen oder geradezu Tanzbewegungen einen Kehrreim, der entweder aus einer Wiederholung des letzten Teils der soeben vorgetragenen Strophe oder aus melodischen Klangworten ohne logischen Sinn bestand, die nur vielleicht ein bestimmtes Gefühl auszudrücken hatten, etwa das des Erstaunens über die seltsame Begebenheit oder der Freude, die man dem Helden nachfühlte; natürlich mußte auch der Tanz im Einklang mit diesen Gefühlen stehen. Darauf improvisierte ein zweiter eine neue Strophe; der folgte wieder der chorische Kehrreim mit Tanz usf., bis die Handlung fertig erzählt war. Möglicherweise übernahm auch ein Mann die Rolle des Thomas und eine Frau die der Fee für das ganze Gedicht. Die so entstandene „chorische Ballade" fand wegen des schon an sich interessanten und noch dazu aktuellen Gegenstandes natürlich leicht Anklang und wurde bei den nächsten Zusammenkünften wiederholt — auch die Faröer-Leute[2]) führen einen solchen, Gefallen erregenden Gesang immer wieder auf. Daß in der chorischen Fassung der Ballade, bei der Vortragende und Zuhörende zunächst in gewissem Sinne identisch waren, der reine,

[1]) Gummere 24. [2]) Gummere 25.

dramatische Dialog der Handelnden die Erzählung überwogen haben wird, ist unschwer einzusehen.

Die Melodie unserer Ballade ist erhalten und sei hier mitgeteilt nach der Aufzeichnung von Scott:[1])



Die schottische Skala, den Stufen 1 2 3 5 6 unserer Durtonleiter entsprechend, ist hier wie öfters in den Balladenmelodien (vgl. z. B. die von Child V, 411 ff. mitgeteilten) etwas gestört: die Töne *a* und *es* dürften nicht vorkommen; sie sind aber, da sie meist auf leichte Taktteile fallen, wohl als später eingefügte Durchgangstöne zu erklären. An eine Entstehung der Melodie aus Teilen mittelalterlicher Kirchengesänge ist, soweit sich sehen läßt, nicht zu denken; vielmehr haben wir es mit einer volkstümlichen Melodie zu tun. Über ihr Alter läßt sich nur soviel sagen, daß sie in der vorliegenden Gestalt nicht bis in die Zeit der Entstehung der Ballade zurückgehen, sondern, wie schon gesagt, kleine Änderungen erlitten haben wird — genau wie der Text der Ballade.

Die Chorballade gelangte später in die Hände eines einzelnen; vielleicht weil die erwähnten Zusammenkünfte aus der Mode kamen, vielleicht — und wahrscheinlicher — weil sich immer jemand fand, der, mit größerer dichterischer Gestaltungskraft und Vortragskunst begabt, solche

[1]) *Poetical Works*, Edinburgh 1848, vol. IV, zwischen p. 116 und 117; Scotts Klavierbegleitung ist für uns ohne Belang.

chorischen Balladen aufgriff und zu Einzelballaden umformte. Bei diesem Umwandlungsprozeß änderte sich natürlich gar manches. Zunächst wurde der dramatische Dialog zugunsten epischer Elemente reduziert. Später verzichtete der Vortragende jedenfalls ganz auf die Mitwirkung des Chores, der sonst wenigstens noch den Kehrreim gesungen haben wird; damit fiel der Tanz fort. Dann ließ der Sänger den Kehrreim überhaupt weg, weil er die Erzählung fortwährend unterbrach und ohne den Chor keinen Reiz mehr bot.

Die Einzelballade mit ihrer Melodie wurde nun wie einst das alte Märchen mündlich weiter verbreitet und den nachkommenden Geschlechtern übermittelt. Daß der Wortlaut je nach der Gegend, dem Geschmack oder Temperament der Vermittler immer noch mehr oder weniger verändert wurde, bedarf kaum der Erwähnung. Diese Vermittler waren gewöhnlich alte Frauen, Hirten und ähnliche Leute einfacher Stände, die mehr Zeit als andere hatten, sich mit solchen Dingen zu beschäftigen, oder solche, die besonders künstlerisch veranlagt waren. — Damit sind wir endlich nach langer Wanderung bei dem Punkte angelangt, wo die Aufzeichnung durch die Sammler begann, deren Tätigkeit S. 9 f. geschildert worden ist. Infolge der mündlichen Überlieferung vom Ende des 13. bis ins 18. Jh. hinein konnten natürlich Lücken und Fehler in der Ballade viel leichter entstehen als in R, das in drei Hss. aus dem 15. Jh. und zweien aus dem 16. erhalten ist.[1])

Die Erklärung von TR. aus der gälisch-schottischen Entwicklungsreihe ist, so hoffe ich, nach meiner Darlegung plausibel geworden, so daß ich auf andere Meinungen, z. B. die von Grundtvig,[2]) der bretonische Volkslieder als Grundlage schottischer Balladen annahm, oder die früher beliebte Erklärung aus germanischen Quellen, nicht einzugehen brauche; die untersuchten keltischen Parallelen sind wohl beweiskräftig genug.

Es bleibt mir zur vollständigen Darlegung der Entstehungsgeschichte noch übrig, festzustellen, welche Ver-

---

[1]) Brandl 1. [2]) Warnke LXXXVII.

breitung die TR.-Sage in Schottland gefunden hat. Da dies im allgemeinen für die Balladen schwer zu bestimmen sein wird, halte ich die Feststellung in einem Falle, wo sie möglich ist, wenigstens für interessant, ohne ihr übermäßige Bedeutung beilegen zu wollen. Sicher nachzuweisen ist TR. in folgenden vier Gegenden.

I. Die Heimat der Ballade (vgl. S. 62 f.) ist das Grenzgebiet der Grafschaften Berwick (Philips' Atlas, Karte 6), Roxburgh (Karte 28) und Selkirk (Karte 29). Hierher gehören folgende Ortsnamen:

1. Erceldoune = Earlston. Philips, Karte 6, Feld B 5. E. ist Hauptstadt der gleichnamigen Parish.
2. Rymer's Tower. Parish Melrose. Philips 28, C 2.
3. Eildon Hills. Parish Melrose und Bowden. 28, C 2.
4. Longnewton (Auffindungsort von E). Par. Ancrum. 28, D 2.
5. Farnalie = Fairnilee. Par. Galashiels. 29, F 2.

Vielleicht noch:

6. Carterhaugh aus *Tam Lin*, wovon einige Fassungen durch TR. beeinflußt sind (s. u. S. 75 f.). Par. Selkirk. 29, F 3.

II. Fassung A (vgl. S. 9) stammt aus dem Quellgebiet des Flusses Dee. Par. Braemar, Grafschaft Aberdeen. 2, A 5.

III. Das S. 50 zitierte Märchen aus Stewart 98 ff. stammt aus dem Grenzgebiet der Grafschaften Inverness (Karte 16) und Elgin (12). Dafür sprechen die Namen:

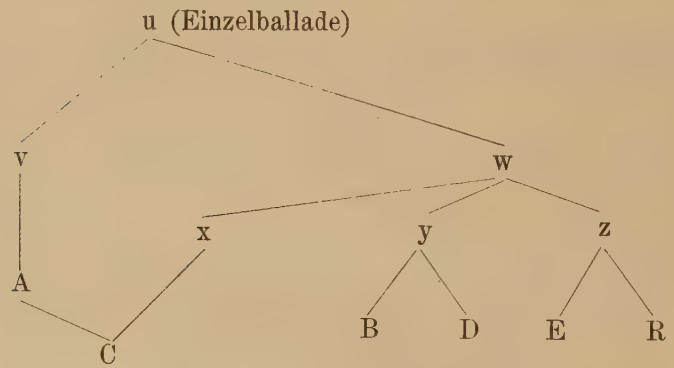
1. Strathspey (Tal des Spey). 16, F—H 2.
2. Castle Lethindry = Lethendry. Par. Abernethy. 16, H 2.
3. Glenmore. Par. Abernethy. 16, G 2.
4. Castle Grant. Par. Cromdale. 12, D 5.

IV. Das von Stewart 127 ff. mitgeteilte Märchen stammt aus der Grafschaft Banff (Karte 5), genauer wohl aus Par. Inveravon (5, C 3), wo die beiden Flußtäler Strathavon (5, C 3—4) und Glenlivat = Glen Livet (5, C 3—D 4) aufeinander stoßen.

Daß in Gebiet III und IV die TR.-Sage in der Gestalt der Ballade bekannt geworden ist, steht nicht fest, ist aber sehr wahrscheinlich, da das Auffindungsgebiet von A (II) nicht weit von beiden liegt. Zum mindesten ist sicher, daß die Ballade von ihrem Entstehungsort Earlston bis nach der Grafschaft Aberdeen gewandert ist, was eine große Beliebtheit voraussetzt.

V. Beiträge zur Textkritik.

Die folgenden kritischen Untersuchungen bezwecken nicht eine Rekonstruktion der Urfassung der Ballade; dieses Ziel halte ich nach der ganzen Art, wie die Ballade entstanden und verbreitet ist, für unerreichbar. Von Interesse dagegen ist es, festzustellen, in welchem Verhältnis die verschiedenen Fassungen zueinander stehen; dafür gibt es eine ganze Reihe von Anhaltspunkten. Ich stelle folgenden Stammbaum auf:



Kennzeichen für v: gänzliches Fehlen der zweiten Hälfte (A C).

w (zunächst ohne Berücksichtigung von x und C):

Motiv III. Graues Pferd; Thomas läuft nebenher (außer D); Reim gestört in B 6, E 9 (D Lücke, R anders); *night without* (*and nae*) *delight* D 2, E 9 (B anders).

IV. Thomas will seinen Hunger stillen; guter Reim *green* : *tyne* (R anders); *beguiled* oder *beggared* (R anders).

V. Die drei Wege verwechselt; ... *takes (leads) him to* ... (R anders).

VI. Thomas darf sprechen, aber nur zur Fee; Benehmen eines gut erzogenen Mannes B 12, D 7, E 16, R 44; die Fee gibt ihren Genossen Auskunft über Thomas' Herkunft B 13, D 7, E 17, R 45.

Motiv 3. Neun Glocken, die Thomas erhalten soll (R anders).

5. Nur hier erhalten (D Lücke).

7. Fehlt hier.

8. Die Fee ist nicht Königin.

x ist die Fassung, die Scott benutzte, um sie mit Hilfe von A zu ergänzen (vgl. S. 10), die Konfusion liegt in C, nicht in x). Der Stammbaum für A C x ist also gesichert. Es fragt sich, wohin x gehört; diese Frage ist, weil wir x nur aus einigen wenigen Varianten von C gegenüber A kennen, nicht ganz leicht zu beantworten. Ich schließe aus einigen dieser Varianten, die C mit den Fassungen der Gruppe w teilt, daß x zu w gehört, nämlich:

Motiv II in C beinahe so gut wie in R, die übrigen Fassungen schlechter; die Wendung *harp and carp* in B C D E, nicht in A.

III. *nae stern light* in C E, was vielleicht mit *delight* in D E irgendwie zusammenhängt; ferner *mirk* in C R.

11. Deutlich erhalten in C D R.

Kennzeichen für y:

Motiv V. Durch Lücke fällt der dritte Weg (ins Feenland) fort.

2. Kleidung nicht erwähnt.

3. Glocken in der Hand, nicht am Zügel.

Kennzeichen für z:

Motiv II. Zerstörung der Schönheit in E angedeutet, in R ausgeführt.

III. Der Ritt dauert drei Tage.

VI. Thomas soll nicht schlecht über die Fee sprechen.

1. *lang lee* statt *Eildon Tree.*

2. Edelsteine erwähnt.

3. Glocken vielleicht in R wie in E aus Gold.
4. Die Fee gebraucht die Wendung '*never . . . sae hee*'.
5. *hounds, horn, follee* erwähnt.
10. Nur in E R erhalten.

E und R gehören, wie man sieht, sehr eng zusammen; ich glaube, daß die sie verbindenden Merkmale bereits in z vorhanden waren, insbesondere daß z auch schon die mehr ritterliche Färbung von Motiv (VII und) 5 aufwies. Ganz von der Hand weisen läßt sich freilich die Möglichkeit nicht, daß E von R beeinflußt worden ist und daß die fraglichen Elemente in R anderen Quellen als der Ballade entstammen, wofür vielleicht Vorbilder aus der mittelenglischen oder altfranzösischen Literatur (Lais) in Betracht kämen. Da sich aber Sicheres über diesen Punkt nicht ausmachen läßt, denke ich, an dem obigen Stammbaum festhalten zu können, ohne den Tatsachen Gewalt anzutun.

Eine Rekonstruktion der Fassung u oder gar einer noch älteren halte ich, wie gesagt, für ausgeschlossen. Zu praktischen Zwecken, Chrestomathien u. ä., ist es aber nötig, sich für eine einzelne Fassung zu entscheiden. Da nun keine der fünf Fassungen des TR. vollständig ist, wird man gezwungen, eine Kompromißform aus mehreren Fassungen zu bilden. Diesen Weg schlug für TR. schon Förster[1]) ein, indem er A zugrunde legte und drei Strophen aus C (1, 5, 6) herübernahm. Auch ich halte es für empfehlenswert, von A auszugehen, da diese Fassung, soweit sie eben geht, ziemlich gut überliefert ist und in ungünstigen Fällen durch C ergänzt werden kann. Für manche Stellen ziehe ich jedoch der Försterschen eine andere Fassung vor. Der Deutlichkeit halber gebe ich in folgendem die ganze Ballade in der Form, die ich für den genannten Zweck vorschlagen möchte. Die zweite Hälfte der Ballade möchte ich nicht aus B D E ergänzen, da sie doch immer lückenhaft bleiben würde.

---

[1]) Ludwig Herrig — Max Förster: *British Classical Authors.* 90th ed. Braunschweig 1909. I, 90/1.

Thomas Rymer.

1. *True Thomas lay on Huntlie Bank,*
   A ferlie he spied wi his ee,
   And there he saw a lady bright
   Come riding down by the Eildon Tree.

2. *Her skirt was of the grass-green silk,*
   Her mantel of the velvet fine,
   At ilka tett of her horse's mane
   Hung fifty silver bells and nine.

3. *True Thomas he took off his hat*
   And louted low down to his knee:
   'All hail, thou mighty Queen of Heaven!
   For thy peer on earth I never did see.'

4. *'O no, O no, True Thomas,' she says,*
   'That name does not belong to me;
   I am but the queen of fair Elfland,
   And I'm come here for to visit thee.

5. *'Harp and carp, Thomas,' she says,*
   'Harp and carp along wi me.'
   Syne he has kissed her rosy lips
   All underneath the Eildon Tree.

6. *'But ye maun go wi me now, Thomas,*
   True Thomas, ye maun go wi me,
   For ye maun serve me seven years,
   Thro weel or wae as may chance to be.'

7. *She mounted on her milk-white steed,*
   She's taen True Thomas up behind,
   And aye wheneer her bridle rang,
   The steed flew swifter than the wind.

8. *O they rade on, and further on,*
   They wade thro red blude to the knee,
   And they saw neither sun nor moon,
   But heard the roaring of the sea.

9. *O they rade on, and further on,*
Until they came to a garden green;
To pu an apple he put up his hand,
For the lack o food he was like to tyne.

10. *'O no, o no, True Thomas,' she says,*
That fruit maun not be touched by thee,
For a' the plagues that are in hell
Light on the fruit of this countrie.

11. *'But I have a loaf and a soup o wine,*
And ye shall go and dine wi me;
And lay yer head down in my lap,
And I will show ye fairlies three.

12. *'O see not ye yon narrow road,*
So thick beset wi thorns and briers?
That is the path of righteousness,
Tho after it but few enquires.

13. *'And see not ye yon braid braid road,*
That lies across yon lillie leven?
That is the path of wickedness,
Tho some call it the road to heaven.

14. *'And see not ye yon bonny road,*
Which winds about the fernie brae?
That is the road to fair Elfland,
Where you and I this night maun gae.

15. *'But Thomas, ye maun hold your tongue,*
Whatever you may hear or see,
For gin ae word you should chance to speak,
You will neer get back to your ain countrie.'

16. *He has gotten a coat of the even cloth*
And a pair of shoes of velvet green,
And till seven years were past and gone,
True Thomas on earth was never seen.

Bemerkungen. Die dialektische Untersuchung der Ballade ist nicht meine Aufgabe; dazu müßte man einmal das gesamte Balladenmaterial daraufhin durchsehen und die Ergebnisse für einzelne Balladen verwerten. Die Interpunktion habe ich leicht modernisiert. Im einzelnen ist zu bemerken:

Strophe 1 = C 1, da A schlecht ist (s. S. 40).

2 ff. = A 2 ff.

3, 2 = C 3, 2, weil auch B *lootit* hat.

4. *thy* aus C besser als *you* wegen des vorhergehenden *thou*.

5. Nach C 5, 6; s. S. 35.

1. *says* statt *said* wegen A 4, 1 vorzuziehen.

6 = A 5.

7, 1/2 = C 8, 1/2, das mir besser als A 6, 1/2 gefällt.

3/4 = A 6, 3/4.

8, 1. A 7, 1 nicht ursprünglich (s. S. 29); dafür besser Vorausnahme von A 8, 1 wie in C 9 und 15.

2 ff. = A 7, 2 ff.; nur *they* aus C 15 besser als *he*.

9, 3/4 = E 11, 3/4; s. S. 21 f.

10 = A 9.

11 = B 9, nur *show* und *fairlies* aus A. A 10/11 machen einen wenig ursprünglichen Eindruck: was B in vier Zeilen sagt, wird hier umständlich in acht erzählt. Daß A 11 verdorben aussieht, findet schon Child in der kritischen Anm. I, 326; man beachte auch die Reimform a b a b statt a b c b!

12 ff. = A 12 ff.

4. *enquires* ist die nördliche Pluralform.

13, 1 und 14, 1 *yon* wie 12, 1 besser als *that*.

Anschließend einige Bemerkungen zum Text der übrigen Fassungen:

B. 2, 3/4. Hier Erzählung in der ersten Person; jedenfalls Rest der alten dramatischen Fassung (vgl. S. 63 f.), nicht etwa Einfluß von R, das an einigen Stellen ebenfalls in der ersten Person erzählt.

5, 3. *'s* = *shall*, 4 *or* = *ere*.

7, 3. *ane* ohne Beziehung; hier offenbar vorher *apples* oder etwas Ähnliches ausgefallen.

8, 3. *o thine*: Bedeutung unklar.

D. 3, 1. Die Lesart *amiss* ist zwar nicht hervorragend (die Fee muß den Weg doch wissen), aber immer noch besser als das im Text stehende Flickwort *I wiss.*

7. Die sechszeilige Strophe deutet auf schlechte Überlieferung; vor Vers 5 ist E 17, 1/2 zu ergänzen.

E. 4, 2. *salute* vielleicht von einem Aufzeichner verhört aus *louted.*

5, 4. *follee*: vgl. Child im Glossar V, 335 unter *folye* (zu R 17).

17, 1/3. *obtain*: *again*; Reim an dieser Stelle auffällig.

Anhang. Nachwirkungen und Übersetzungen.

Ganze Strophen aus TR. wanderten, vermutlich infolge irrtümlicher Überlieferung, in zwei andere schottische Balladen hinüber. *The Queen of Elfan's Nourice*[1]) enthält folgende Strophen:

10. '*O nourice lay your head*
Upo my knee:
See ye na that narrow road
Up by yon tree?

11. . . . . .
. . . . . .
That's the road the righteous goes,
And that's the road to heaven.

12. '*An see ye that braid braid road,*
Down by yon sunny fell?
Yon's the road the wicked gae,
An that's the road to hell.'

Aus 11, 3 und 12, 3 läßt sich vielleicht schließen, daß der Einfluß von TR., Fassung v oder A ausging, während die Gruppe w (s. S. 69) andere Formulierung zeigt.

Tam Lin, Fassung M,[2]) zeigt noch viel stärkeren Einfluß, besonders in Strophe 4—12, die direkt aus einer Fassung des TR. entlehnt sein müssen, und zwar aus einer solchen der Gruppe w, was ziemlich sicher hervorgeht aus Stellen wie 5, 4 *For want of food I thought to tine*, 6, 4 *Beguil'd man and woman in your country*, 7 und 8 Verwechselung

[1]) Child I, 359. [2]) Child IV, 458.

der Wege, 7,4 und 8,4 *leads*, 10,2 *weel-learnd boy*. Am nächsten scheint TR. E zu stehen; vgl. besonders Strophe 6 mit E 12, ferner die Wörter *gate* und *frosty fell*, die sich nur in E finden.

Auch die S. 50 erwähnten Märchen kann man zu den Nachwirkungen rechnen.

Scott 257/94 verwertete die Prophezeiungen aus R, den *Sir Tristrem* und die Earlstoner Lokalsagen sehr geschickt, um daraus die zweite Hälfte von TR. zu ergänzen.

Sonst sind mir, natürlich von R abgesehen, keine Nachwirkungen innerhalb der englischen Literatur bekannt geworden. Auf eine Vergleichung mit anderen schottischen Balladen, die inhaltlich dem TR. nahe stehen, kann ich nicht eingehen, so interessant es auch wäre, sie auf unsere zwanzig Motive hin zu untersuchen.

Einige Worte möchte ich hier jedoch den zahlreichen deutschen Übersetzungen widmen, da sie z. T. sehr schwer zugänglich sind. Alle Übersetzer folgen leider der von Scott so unglücklich zusammengestellten Fassung C. Bei Scotts großer Beliebtheit und dem Stande der Balladenforschung und -kritik bis vor noch nicht allzu langer Zeit ist das freilich nicht verwunderlich. Child I, 323 erwähnt sechs deutsche Bearbeitungen; ich kenne deren acht.

Die älteste Übersetzung ist die von Wilhelm von Lüdemann.[1]) Sie ist im allgemeinen recht frei. L. hat z. B. die uns so reizvoll anmutenden, weil volkstümlichen Wiederholungen in Strophe 5 und 7 nicht zum Ausdruck gebracht; die erste Stelle lautet bei ihm:

> Auf, Thomas, nimm Deine Harfe und komm
> Mit mir in's Paradies.

(Ein Wort für Paradies sucht man im ganzen Original vergeblich.) Die zweite Stelle heißt:

> Jetzt mußt Du hinweg, jetzt mußt Du mit mir;
> Treu' Thomas verläßt mich nicht mehr.

[1]) W. Scott's Poetische Werke XIII: Historische und romantische Balladen der schottischen Gränzlande, übers. von W. v. L., 6. Bändchen. Zwickau 1827. p. 138 ff.

Die interpolierten Strophen 18 und 19 (vgl. S. 22) haben den meisten Übersetzern Schwierigkeiten bereitet, besonders die Wendung *I neither dought ... nor* (ich dürfte, könnte weder ... noch) und die Wörter *fair* und *tryst* (beide nahezu synonym, = Markt, Jahrmarkt, was die Beispiele zu *tryst* 4 im *English Dialect Dictionary* von Joseph Wright zeigen, wo mehrere Belege für Verbindungen wie *fair or tryst* gegeben sind). L. merkte die Ironie in *gudely gift* nicht und übersetzte die folgenden Verse völlig sinnlos:

Ich habe sie [die Zunge!] nimmer gekauft, noch verkauft
Auf Jahrmarkt und Messe so leicht.

Ich rede zu Fürsten und Herren ja nicht,
Und fordre nicht Minne, noch Lohn!

Die nächste Übersetzung, die von Friedrich Heinrich Bothe,[1]) hat keinen großen Wert, da B., wie er selbst zugibt, das Original nicht benutzt hat, sondern nur die französische Prosaübersetzung von Edward Barry.[2]) Die eben genannte Stelle, ein Prüfstein für die technische Güte der Übersetzungen, war schon von Barry nicht verstanden worden; er übersetzte *I neither dought* mit *je n'ai dessein, je ne veux*, ferner *fair or tryst* mit *fête*. Daraus macht Bothe — die Stelle wirkt so komisch, daß ich sie ganz mitteile:

„„Meine Zung' ist mein!““ gut Thomas sprach.
„„Eine andre mir? für was?
Ich kauf' und verkauf' am Festtag nichts.
O Frau, erlaßt mir das!

„„Ich will nicht reden zu Fürst noch Herr,
Noch Frauengunst nachgehn.““
„Still,“ rief die Frau, „wie ich dir sag',
So wird das Ding geschehn.“

---

[1]) Janus. Geschichte, Literatur und Kunst. Hg. v. B. Zürich 1837. p. 122 ff.

[2]) *Thèse de Littérature sur les Vicissitudes et les Transformations du Cycle Populaire de Robin Hood.* Paris 1832. p. 90 ff.

Bei Barry erhält Thomas ein Kleid aus *drap lustré*, bei Bothe sogar eins aus Goldbrokat. Bothe zitiert in seinen Anmerkungen eine Stelle von Cunningham, in der gesellige Zusammenkünfte an langen Winterabenden, sogenannte *trystes*, erwähnt werden. Diese Bedeutung ist an sich möglich, paßt aber nicht an unserer Stelle; Bothe hat sie ja auch in seiner Übersetzung gar nicht verwertet.

Weit besser, nach meinem Urteil am besten, ist TR. von Talvj (Pseudonym für Therese Albertine Luise Robinson, geb. von Jakob)[1]) übersetzt. T. hat den volkstümlichen Ton sehr gut getroffen, ohne in die Unbeholfenheit und Plumpheit mancher Übersetzer zu verfallen. Die Wiedergabe von Strophe 18 und 19 ist ihr besser als allen anderen gelungen. Als Probe führe ich Strophe 11 und 12 an:

O siehst Du wohl den engen Weg,
So dick besät mit Dorn und Strauch?
Sieh, das ist der Gerechten Pfad,
Gilt in der Welt er wenig auch!

O siehst den breiten, breiten Weg,
Der über's Lilienfeld führt grad?
Das ist der Sünde breiter Weg,
Nennt mancher ihn auch den Himmelspfad!

Weniger gut ist die Übersetzung von Wilhelm Doenniges,[2]) die aber immerhin noch zu den besseren gehört. D. gibt z. B. '*Harp and carp*' mit „Verweil' und eil'" wieder; 6, 3/4 lauten mit einem wenig geschmackvollen Einschiebsel:

Da küßt er sie auf den Rosenmund
Beim Eildonbaum; es war geschehn!

Auch Strophe 18 ist ungenau übersetzt.

---

[1]) Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder germanischer Nationen. Leipzig 1840. p. 552 ff.

[2]) Altschottische und Altenglische Volksballaden. Nach den Originalen bearbeitet. München 1852. p. 64 ff.

Zu den besseren Bearbeitern gehört aber durchaus nicht Ernst Moritz Arndt.[1]) Der Mangel liegt bei ihm weniger im Verständnis des Inhalts als im Formalen, Metrischen. Daß er 9, 1. 2 als Wiederholung fortließ und dafür eine sechszeilige Strophe baute, ist ihm nicht weiter übelzunehmen; aber was A. als Verse ausgibt, ist mitunter stark. Rhythmen wie die folgenden finde ich wenigstens problematisch:

All' Heil! du mächtige Himmelskönigin!
Deinesgleichen hab' ich auf Erden nicht gesehen.

Oder auch:

Vom schönen Elfenland bin ich nur Königin,
Ich kam her dich zu sehen und zu kennen.

Auch in den Reimen ist A. recht nachlässig, namentlich solche wie neige : zeigen finden sich wiederholt.

Die Übersetzung von Rosa Warrens[2]) möchte ich an Wert etwa der von Doenniges gleichstellen, vielleicht sogar noch etwas höher, denn die Ungenauigkeiten von D. finden sich bei ihr nicht vor.

Die jüngste Übersetzung ist die von Karl Knortz;[3]) sie gehört wieder zu den schlechteren. K. gestattet sich Freiheiten wie:

Ihr Kleid von rother Seide warf
Rings minniglichen Schein.

Oder mit Einfügung eines ganz fremden Motivs:

Laß scherzen und laß herzen uns
In sel'ger Lieb' und Ruh',
Es macht ein Liebesküßchen mich
Zu Fleisch und Blut wie Du!

---

[1]) Blütenlese aus Altem und Neuem. Leipzig 1857. p. 246 ff.

[2]) Schottische Volkslieder der Vorzeit. Im Versmaß des Originals übertragen. Hamburg 1861. p. 14 ff.

[3]) Lieder und Romanzen Alt-Englands. Cöthen 1872. p. 1 ff.

Ferner Geschmacklosigkeiten wie:

Und unter einem Erlenbaum
Küßt weidlich er die Fee.

Häßlich wirken auch die häufigen Reimbrechungen, besonders nach Relativen, z. B.:

Der schmale enge Pfad dort, der
Voll Dornensträuchern steht:
Es ist der Pfad der Tugend, den
Jetzt selten Jemand geht.

Ganz abseits von den bisher besprochenen Übersetzungen steht die Bearbeitung von Theodor Fontane.[1]) Sie findet sich als gelegentliches Einschiebsel in der Beschreibung einer schottischen Reise, auf der F. auch in die Gegend gelangte, die unserer Ballade als Schauplatz dient. F. wollte keine Übersetzung geben, sondern nur eine ganz freie Nachdichtung; er begnügte sich mit den ersten acht Strophen und gestaltete die Ausdrucksweise viel gewandter und glatter als das Original. Er verfuhr dabei aber willkürlicher, als es nötig gewesen wäre; besonders gegen den Schluß hin entfernt er sich auch inhaltlich sehr weit von jenem. Zur Illustration teile ich seine letzten beiden Strophen mit:

„Nun bist Du mein, nun zieh' mit mir,
Nun bist Du mein auf sieben Jahr;"
Sie ritten durch den grünen Wald,
Wie glücklich Tom der Reimer war.

Sie ritten durch den grünen Wald,
Bei Vogelsang, bei Sonnenschein,
Und wenn sie leis am Zügel zog,
So klangen all' die Glöckelein.

F. fährt dann humorvoll in seiner Reisebeschreibung fort: „So klingen auch die zierlichen Verschen. Wir aber in

[1]) Jenseit des Tweed. Bilder und Briefe aus Schottland. Berlin 1860. p. 332 f.

begreiflicher Furcht vor einem ähnlichen, mehrjährigen Engagement von Seiten der Feenkönigin, wenden dem verführerischen Platze den Rücken zu, und gleich darauf ein Zollhaus passirend . . . fühlen wir uns plötzlich aus dem Bereich aller Feen und Geister wieder heraus . . .“

Die Fontanesche Bearbeitung erfuhr von allen die größte Verbreitung, nämlich durch die Vertonung von Carl Loewe, dem größten Meister der musikalischen Ballade. „Tom der Reimer“ gehört zu den späteren Werken des Komponisten; er ist bald nach dem Erscheinen der Fontaneschen Bearbeitung entstanden und 1867 als op. 135 erschienen.[1]) L. wählte diese, obwohl er sicher auch die seiner Schwägerin Talvj gekannt haben wird. Die Ballade ist, wenn auch kaum eins der bedeutendsten Werke von L., so doch jedenfalls eins der beliebtesten, was sie ihrer einschmeichelnden Melodik und anmutigen Rhythmik verdankt. Eine kurze Analyse ist hier wohl am Platze. Ein Klaviervorspiel (B-Dur) von vierzehn Takten malt das leise Rauschen eines Baches, in das wie von fern einige Hornklänge geheimnisvoll hineintönen. Das Hauptthema des ersten Teils und der Ballade überhaupt ist ebenfalls tonmalerisch: es schildert das Klingen der Glöckchen, mit denen das Pferd behangen ist. Bei Thomas' Worten „Du bist die Himmelskönigin“ beginnt ein neuer Teil, der in seiner Verbindung von ariosen und rezitativischen Elementen durchaus opernhaft ist. Die Antwort „Ich bin die Himmelsjungfrau nicht“ ruht auf dem Hauptthema aus dem vorhergehenden Abschnitt. Der dritte Teil („Nimm deine Harf'“, F-Dur) ist ein leicht dahintändelndes $^{12}/_{8}$-Sätzchen. Nach einem breit auseinandergelegten Septakkord wird die Tonika B wieder erreicht, und es folgt („Er küßte sie, sie küßte ihn“) zu wiegender Begleitung eine schwärmerische Liebesmelodie, die eine sehr freie Umbildung des Hauptthemas darstellt.

[1]) Gesamtausgabe der Balladen Loewes von Max Runze, Band III. Leipzig [1900]. (Volksausgabe Breitkopf und Härtel Nr. 1803.) p. XV f. und 51 ff. Die von R. herausgegebene „Studie“ von Julie von Bothwell, geb. Loewe: Thomas der Rhymer, Loewe'sche Ballade aus dem Altschottischen, Berlin 1885, ist ohne jeden wissenschaftlichen Wert.

Dazwischen ertönt im Klavier das Zwitschern eines Vogels. Mit der Stelle „Sie ritten durch den grünen Wald“ beginnt der Schlußteil, der zunächst ein typisches Rittmotiv bringt und dann eine Wiederholung des Glöckchenmotivs, mit dem das Ganze ausklingt. Der Zufall wollte es, daß L. außer den Glocken gerade zwei Motive hervorhob, die in der Urfassung von TR. gar nicht auftreten, sondern eine freie Einfügung von Fontane bilden: das Rauschen des Baches und das Zwitschern des Vogels. Über die Form der Komposition ist nichts Besonderes zu sagen: sie besteht aus ziemlich lose aneinandergefügten Abschnitten von verschiedener Stimmung, die durch die Wiederkehr eines Hauptthemas zusammengehalten werden.

Die vorstehenden Untersuchungen haben gezeigt, welche Wandlungen ein verhältnismäßig bescheidener Märchenstoff unter Umständen durch Jahrtausende hindurch erleiden kann. Von den ältesten Zeiten der keltischen Rasse an konnten wir den TR.-Stoff verfolgen bis zur Entstehung der Ballade und deren Leben von da ab weiter bis in die jüngste Zeit beobachten. Ich glaube, daß es sich verlohnt haben wird, die Entstehungsgeschichte bis in die kleinsten Einzelheiten hinein zu beleuchten, und hoffe, damit wenigstens an einem kleinen Teil zur Klärung der noch immer umstrittenen Frage nach dem Ursprung der schottischen Volksballaden beigetragen zu haben.

Lebenslauf.

Ich, Friedrich Arthur Saalbach, evangelischer Konfession, bin am 20. April 1891 als Sohn des Kaufmanns Carl Saalbach zu Magdeburg geboren. Nach dreijähriger Vorbereitung auf der Bürgerschule besuchte ich das Realgymnasium meiner Vaterstadt und bestand dort am 19. Februar 1909 die Reifeprüfung. Darauf bezog ich die Universität Halle, an der ich zunächst zwei Semester studierte. Ostern 1910 ging ich nach Berlin, um ein Jahr später nach Halle zurückzukehren. Ich habe an den Vorlesungen und Übungen der folgenden Herren Dozenten teilgenommen:

in Halle: Abert, Bauch, Bremer, Deutschbein, Förster, Fries, Geißler, Goldschmidt, Havell, Jahn, Krueger, Menzer, Michel, Muff †, Rahlwes, Reubke, Saran, Schädel, K. Schmidt, Sommerlad, Stammler, Suchier;

in Berlin: Brandl, Delbrück, Delmer, Dessoir, Döring, Ebeling, Erdmann, Fleischer, Friedländer, Geiger, Haguenin, Hecker, Kretzschmar, R. M. Meyer, Morf, Ad. Schmidt, E. Schmidt, Smith, Spies, Wolf.

Allen diesen Herren danke ich für die vielseitigen Anregungen, die ich von ihnen empfing. Ganz besonderen Dank schulde ich meinem hochgeschätzten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Deutschbein, der die vorliegende Dissertation veranlaßt und ihre Ausführung jederzeit in der liebenswürdigsten Weise unterstützt hat. Weiter habe ich zu danken den Herren Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Brandl in Berlin für einige wertvolle Anregungen und Prof. Dr. Abert in Halle, der das Referat über den musikalischen Teil der Arbeit übernahm. Daß ich aus den Übungen des Englischen Seminars zu Halle im W.-S. 1911/12 manchen Nutzen auch für meine Dissertation ziehen konnte, sei zum Schluß dankbar anerkannt.